

**20. YÜZYIL TÜRK RESİM SANATINDA  
MEKAN SOYUTLAMASI  
(Yüksek Lisans Tezi)  
Dilay KOÇOĞULLARI**

**2011**

**T.C.**  
**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**20. YÜZYIL TÜRK RESİM SANATINDA MEKAN SOYUTLAMASI**


**Yüksek Lisans Tezi**

**Hazırlayan**  
**Dilay KOÇOĞULLARI**

**Tez Danışmanı**  
**Yrd. Doç. Umut GERMEÇ**

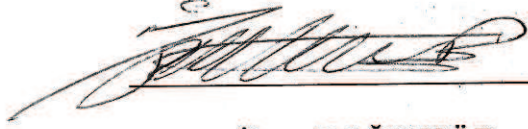
## TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**20. YÜZYIL TÜRK RESİM SANATINDA MEKAN SOYUTLAMASI**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

02/11/2011  
Dilay Kocogulları  


Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

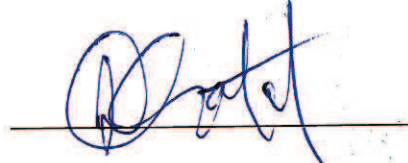
**Dilay KOÇOĞULLARI**'na ait "**20. YÜZYIL TÜRK RESİM SANATINDA MEKAN SOYUTLAMASI**" adlı çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.



Doç. İhsan DOĞRUSÖZ



Yrd. Doç. Umut GERMEÇ  
(Danışman)



Yrd. Doç. Didem ÇATAL

Tez No : 418402  
Tez Savunma Tarihi : 02/11/2011



Yrd. Doç. Dr. İbrahim Hakkı ÖZTÜRK  
Enstitü Müdürü  
01.12/2011

## ÖZET

### “20.YÜZYIL TÜRK RESİM SANATINDA MEKAN SOYUTLAMASI”

Bu tez de, 20.yy Türk resim sanatında mekanı nasıl kurgulandığı ve soyutlandığı ele alınmıştır. Bu araştırmalar sırasında, soyutun gelişimi, Türk sanatına girişi ve kökenleri irdelenmiştir.

Birinci bölümde mekanın tanımı ve mekan oluşumunu etkileyen faktörler incelenmiş, bunların resim sanatında nasıl kurgulandığı incelenip ve tarih öncesinden başlayarak Rönesans dönemi ve sonrasında mekan-yüzey ilişkisi irdelenmiştir.

Soyut ve Soyutlamanın araştırıldığı ikinci bölümde, soyutun görsel sanatlardaki yeri ve 20. yy a kadar geçirilen süreçteki serüveninden bahsedilmiştir. Özellikle Kandinsky ve Malevich'in sanatı üzerinde durulmuş, onların soyut sanata ve gelişimine olan katkıları analiz edilmiştir. 1930'lu yıllarda yaygınlaşmaya başlayan Modern Sanatın soyut sanata olan etkilerini ve katkıları araştırılmıştır.

Türk soyut resim sanatının başlangıcında önemli bir yeri olan Çallı kuşağından başlayarak soyut sanatın, 1980lere kadar geçirdiği süreç incelenmiştir. Sanatçıların eserlerindeki soyutlamalarda mekan konusunu nasıl kurguladıkları irdelenmiştir.

1914 yılından itibaren Çallı kuşağı ile başlayan soyut sanat döneminin, müstakil ressamlar ve D grubu ressamları ile devam eden gelişimi araştırılmış ve özellikle Cumhuriyet'in ilanından sonra yurtdışına giden ressamların atölye çalışmaları incelenmiştir. Daha sonra 60'lı ve 80 li yıllardaki Türk resmindeki teknik ve konu olarak değişimler incelenerek, günümüzdeki Türk resim sanatına etkileri araştırılmıştır.

Özellikle 1980 sonrası Türk resim sanatında gerek plastik açıdan gerekse düşünce açısından mekanın ve soyutun nasıl kullanıldığının irdelenmesi, sanat görüşümü oluşturmamı sağlamıştır. Bilindik mekan kavramından uzaklaşarak, sınırsız mekanlar yaratmanın plastik olanakları araştırılmıştır. Kavramsal sanatın özünde yer alan bir yere ya

da bir nesneye bağlı olmama düşüncesine dayanılarak üretilmiş yapıtlar, görsel belge olarak teze bütünlük kazandırmıştır.

## **ABSTRACT**

### **“THE ABSTRACTION OF SPACE IN THE 20th CENTURY TURKISH PAINTING”**

This thesis deals with how space in the 20th century Turkish painting has been constructed and abstracted. During the related researches, the development of the abstract, its introduction into Turkish art and its origins have been examined.

In the first part, the definition of space, the factors that influence the formation of space and the way they are fictionalized in painting have been analyzed. Also, the relationship between space and surface from the Renaissance onward has been examined.

In the second part where the abstract and the concept of abstraction have been studied, the place of the abstract in visual arts and its adventure until the 20<sup>th</sup> century has been dealt with. Especially it has been elaborated upon the art of Kandinsky and Malevich with their contribution to abstract art and its development being analyzed. The influence and contribution of Modern Art that became widespread in 1930s to abstract art have also been examined.

The process experienced by abstract art starting with the Çallı generation, having an important place in the origin of Turkish abstract painting has been studied. The way artists have constructed the concept of space in their works has also been examined.

The development of abstract art starting from 1914 with the Çallı generation and continuing with independent painters and D group artists has been researched. Also, the workshops by artists who went abroad after the declaration of the Republic have been examined. Next, technical and topical changes in Turkish painting in ‘60s and ‘80s have been studied together with their influence on Turkish painting.

Especially the analysis of how the space and the abstract have been handled from the perspectives of both plastic and thought in Turkish painting after 1980s have helped me

mold my own perspective of art. With a distance from the common and ordinary concept of space, the plastic potential of creating infinite spaces has been questioned. As visual documents, the works produced independent of a space or an object intrinsic to conceptual art has provided the thesis with integrity.



## ÖNSÖZ

“20.yy Türk Resim Sanatında Mekan Soyutlaması” adlı tez çalışmasında, modern Türk resminin soyut sanatta geçirdiği tarihsel süreç, soyutun mekan kavramı üzerindeki etkileri ve bu dönemin sanatçılarının konu ile ilgili eserleri incelenmiştir.

19. yy. ın ikinci yarısında başlayan ve günümüze kadar devam eden modernleşme sürecinde, Türk sanatında da çeşitli akımlar kendini göstermiştir. Modern sanat akımlarından referans alan soyut sanat, dünya da olduğu kadar Türkiye’de de dönemin sosyo- kültürel ve tarihsel gelişimine göre farklılık göstermiştir. Bu tez de tüm bu farklılıkların kaynakları ve gelişim süreçleri incelenmiştir.

Bu çalışmada destek ve yardımlarını esirgemeyen, Danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Umut GERMEÇ’ e, sevgili aileme ve tüm dostlarıma çok teşekkür ederim.

Dilay KOÇOĞULLARI  
2011, Çanakkale

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	<b>i</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>ii</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>iii</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>iv</b>
<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>vi</b>
<b>RESİM LİSTESİ</b> .....	<b>vii</b>
<b>1.GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
1.1. Amaç.....	
1.2. Kapsam.....	
1.3. Yöntem.....	
<b>2. MEKAN KAVRAMI</b> .....	<b>2</b>
2.1.Resimde Mekan.....	<b>4</b>
<b>3. SOYUT VE SOYUTLAMA</b> .....	<b>7</b>
3.1. Görsel Sanatlarda Soyutun Yeri.....	<b>9</b>
3.2. Soyut Sanatın Gelişimi.....	<b>12</b>
<b>4. TÜRK RESMİNE GENEL BAKIŞ</b> .....	<b>17</b>
4.1. Çallı Kuşağı'nda Türk Resminde Mekan Yorumu.....	<b>17</b>
4.2. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği' den Yeniler Grubuna Türk Resminde Mekan Yorumu.....	<b>20</b>
4.2.1. Hans Hoffman Atölyesi.....	<b>21</b>
4.2.2. Leger ve Lhote Atölyeleri.....	<b>25</b>
<b>5. 1960 SONRASI TÜRK RESMİ</b> .....	<b>34</b>
5.1. 1960 Sonrası İfadeci Gelenek Bağlamında Mekan.....	<b>41</b>

<b>5.1.1. Üreten Toprak İnsanın Sıkışmışlığı : Neşet Günal.....</b>	<b>42</b>
<b>5.1.2. Kentte Bireyin Sıkışmışlığı: Neş'e Erdok .....</b>	<b>44</b>
<b>6.1980'li YILLAR VE SONRASINDA TÜRK RESMİNDE MEKAN</b>	
<b>SOYUTLAMASI.....</b>	<b>48</b>
<b>6.1. Bir Algı ve Temsil Sorunu Olarak Mekan.....</b>	<b>58</b>
<b>7.SANAT GÖRÜŞÜM.....</b>	<b>61</b>
<b>7.1.Resimlerim.....</b>	<b>65</b>
<b>8.SONUÇ.....</b>	<b>71</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>73</b>

**KISALTMALAR**

- a.g.e** : Adı Geçen Eser  
**a.g.m** : Adı Geçen Makale  
**S** : Sayfa  
**Ed** : Editör  
**Çev** : Çeviren  
**YKY** : Yapı Kredi Yayınları  
**MSÜ** : Mimar Sinan Üniversitesi  
**TÜYB** : Tuval Üzerine Yağlı Boya

## RESİM LİSTESİ

### Sf No

<b>Resim 1</b> : Kazmir Malevich, “Siyah Kare”, TÜYB, 80x80cm, St.Petersburg, 1915 .....	10
<b>Resim 2</b> : Claude Monet, “İzlenim: Gün Doğumu”, TÜYB, 48x63cm, Paris, 1872.....	11
<b>Resim 3</b> :Wassily Kandinsky, “Kırmızı Spotlu Manzara”, TÜYB, 131x181cm, 1921.....	12
<b>Resim 4</b> : Jackson Pollock, “One: Number 31”,221x300cm, Tuval Üzerine Karışık Malzeme, Washington, 1951.....	13
<b>Resim 5</b> : Burhan Doğançay, İsimli, Tuval Üzerine Akrilik,122x180cm, İstanbul, 1985.....	15
<b>Resim 6</b> : Şeker Ahmet Paşa, “Ormanda Oduncu”,140x180cm, TÜYB, İstanbul Resim Heykel Müzesi.....	18
<b>Resim 7</b> : İbrahim Çallı; “Boğaziçi”, 46x55cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....	19
<b>Resim 8</b> : İbrahim Çallı, “Mevleviler” 24x30 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....	20
<b>Resim 9</b> : Zeki Kocamemi “Nü” TÜYB, 55x46cm, TÜYB, 1950, İstanbul Resim Heykel Müzesi .....	22
<b>Resim 10</b> : Zeki Kocamemi, “Kübist Peyzaj”, 31x38cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi.....	23
<b>Resim 11</b> : Cezanne, “St. Victoria Dağı”, 31x38cm, TÜYB, Paris, 1900.....	23
<b>Resim 12</b> : Z. Kocamemi “Oturan Çıplak” TÜYB.....	24
<b>Resim 13</b> : Zeki Faik İzer, “Sultan Ahmet Camii’nin Camları”, 120 x 170 cm, TÜYB, 1957,İstanbul Resim Heykel Müzesi .....	27
<b>Resim 14</b> : Wassily Kandinsky, “Kompozisyon VII”, 200x300cm, TÜYB, 1913,Moskova.....	28
<b>Resim 15</b> : Sabri Berkel, “Simitçi”, 163x 92 cm, TÜYB, 1907.....	28
<b>Resim 16</b> : Pablo Picasso, “Gitar”, Karışık Teknik, 1913, New York.....	29
<b>Resim 17</b> : Nuri İyem, İsimli, 55x45 cm, TÜYB, 1984.....	31
<b>Resim 18</b> : Nuri İyem, İsimli, 50x65 cm, TÜYB, 1984.....	31
<b>Resim 19</b> : Cemal Bingöl, “İsimli”, Durailt Üzerine Yağlıboya, 60x92cm, 1957, İstanbul.....	35

<b>Resim 20</b>	: Adnan Çoker, “Çemberli Anıt”, TÜA, 162x130cm, 1992, İstanbul .....	36
<b>Resim 21</b>	: Mübin Orhon, “Kırmızı”, Kâğıt Üzerine Suluboya, 38x31cm, 1977, Fransa.....	37
<b>Resim 22</b>	: Özdemir Altan, Soyağacı, 130 X 162 cm, TÜYB, 1992, İstanbul .....	38
<b>Resim 23</b>	: Özdemir Altan, “Köpek Gezdirme Alanları Yaygınlaştırma Projesi”, 1995, İstanbul.....	39
<b>Resim 24</b>	: Devrim Erbil, “Turkuaz Kuşlar”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1981, İstanbul.....	39
<b>Resim 25</b>	: Devrim Erbil, “İstanbul Peyzajı”, 60x42cm, TÜYB, 2008, İstanbul .....	40
<b>Resim 26</b>	: Neşet Günel, “Sorun-Sorum X”, 140x142cm, TÜYB, 1995, MSGSÜ – Koleksiyon.....	42
<b>Resim 27</b>	: Neşet Günel, “Kör Hasan’ın Oğlu”, 175x84 cm, TÜYB, 1962, MSGSÜ Koleksiyon.....	43
<b>Resim 28</b>	: Neşet Günel, “Sorun-Sorum IV”, 125x162 cm, TÜYB,1991, MSGSÜ – Koleksiyon.....	44
<b>Resim 29</b>	: Neş’e Erdok, “Kızıltoprak İstasyonu”, 160x100 cm, 1981, TÜYB, 1981, MSGSÜ – Koleksiyon.....	45
<b>Resim 30</b>	: Neş’e Erdok, “İstasyonda Sabah”, 200x160 cm,1988, TÜYB, 1981, MSGSÜ – Koleksiyon.....	46
<b>Resim 31</b>	: Burhan Doğançay, “Homage Calligraphy II”, 101x101cm, Tuval Üzerine Akrylic, 1985, Burhan Doğançay Müzesi.....	49
<b>Resim 32</b>	: Burhan Doğançay, “Sanatçıları Tutuklamayı Durdurun”, 49x68cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 2000, Burhan Doğançay Müzesi.....	50
<b>Resim 33</b>	: Erdal Alantar, “Harpe”, 100X100cm, TÜYB, 1989, Galeri Binyıl Koleksiyon .....	51
<b>Resim 34</b>	: Güngör Taner, “Esra’ya Sevgi”, TÜA, 180x200cm, 1995, Baraz Galeri Koleksiyon .....	51
<b>Resim 35</b>	: Güngör Taner, “Yaradılış”, TÜA, 180x200cm, 1995, Baraz Galeri Koleksiyon.....	52
<b>Resim 36</b>	: Zahit Büyükişleyen, “Doğaçlama 1”, TÜYB, 150x150cm, 1999.....	53
<b>Resim 37</b>	: Erol Akyavaş, “Kuşatma” Tuval üzeri karışık teknik, 266x385cm, 1982, British Museum.....	55
<b>Resim 38</b>	: Sabahattin Tuncer, “İsimsiz”, TÜYB, 130x162cm.....	56

<b>Resim 39</b>	: Alp Tamer Ulukılıç, “İsimsiz”, 160x160cm, TÜYB.....	57
<b>Resim 40</b>	: Mustafa Horasan, “Dağ”, 200x210cm, TÜYB, 2006,Özel Koleksiyon.....	58
<b>Resim 41</b>	: Komet, “İsimsiz”, 65x54 cm. TÜYB, 1991.....	59
<b>Resim 42</b>	: “Anneannemin Odası”, Duralit Üzerine Karışık Teknik, 70x100cm, 2006.....	65
<b>Resim 43</b>	: “Kadraj”, TUA, 70x120cm, 2007.....	65
<b>Resim 44</b>	: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x100cm, 2007.....	66
<b>Resim 45</b>	: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100cm, 2011.....	66
<b>Resim 46</b>	: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x120cm, 2011.....	67
<b>Resim 47</b>	: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x120cm, 2011.....	67
<b>Resim 48</b>	: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60x70cm, 2011.....	68
<b>Resim 49</b>	: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik,70x100cm, 2011.....	68
<b>Resim 50</b>	: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x100cm,2011.....	69
<b>Resim 51</b>	: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100cm,2011.....	69
<b>Resim 52</b>	: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100cm,2011.....	70
<b>Resim 53</b>	: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100cm, 2011.....	70

# 1. GİRİŞ

## 1.1. AMAÇ

Araştırmanın temel amacı, resim sanatında mekân kavramının değişim evreleri, kullanım şekilleri ve oluşum boyutlarının açıklığa kavuşturularak, 1960 sonrası çağdaş Türk resminde soyut ve mekân kavramlarının ulaştığı noktaların analizini sağlamaktır. Mekan oluşumunu etkileyen dış faktörler araştırılmış, dönemin politik ve siyasi durumu incelenmiş, böylece resim sanatının tarihsel gelişim hakkında bilgi edinmemize yardımcı olmuştur. Toplanan tüm teknik ve kuramsal bilgilerin ilgili alana ve daha sonrasındaki tezlere katkı sağlaması amaç edinilmiştir.

## 1.2. KAPSAM

“20. yy. Türk Resim Sanatında Mekan Soyutlaması” adlı tez çalışması, soyut sanatın dünyada ve Türkiye’de başlangıcı ve gelişimini, dönemin sosyo- kültürel ve siyasal olaylarının sanata olan etkilerini, mekan kavramı ve resim sanatında mekanın soyutlanması ile ilgili yapılan araştırmaları, mekanın ideolojik yapısının resim sanatı ile ilgili bağlantılarını, 20. yy a gelene kadar mekan ve mekan soyutlaması ile ilgili yapılan resimlerin ve sanatçıların incelenmesi üzerine yoğunlaşmıştır. Yurtdışında bulunan sanatçıların çalışmalarına ve orada çalıştıkları önemli atölyelere değinilmiştir. Günümüz sanatında mekan kullanımı ve soyutlaması ile ilgili eserleri olan sanatçıların, günümüz sanatına olan katkılarından bahsedilmiştir.

## 1.3. YÖNTEM

Yapılan bu tez de, Çanakkale 18 Mart Üniversitesi, Mimar Sinan Üniversitesi, Yeditepe Üniversitesi ve Bilgi Üniversitesi’nin kütüphanelerindeki kitaplar taranmıştır. Bazı yaşayan sanatçılarla, döneminin sanatı hakkında konuşarak, yazılı ve görsel olarak kaynaklar edinilmiştir. İnternet araştırmaları yapılarak yine görsel ve yazılı kaynaklara ulaşılmıştır. Kullanılan resimlerin bilgileri titizlikle incelenerek, eski kitaplardan taratılmıştır.



## 2. MEKAN KAVRAMI

Mekan sözcük anlamı olarak ‘boşluk, yer’ şeklinde tanımlanabilir. İnsanın yaşam gereksinimlerinin sağlayan, fiziksel bir çevre yaratmasıdır. Mimaride Wright’e mekanı şöyle tanımlar;

İç mekan, binanın ruhu olan mekanın kendisidir. İçinde yaşadığımız oda salon bu mekanın parçasıdır, ona aittir, onunla beraberdir, ondan doğmadır. İçinde yaşanan mekan bir bütün olarak bu şekilde düşündüğümüz zaman ki, bu mekan mimarının ta kendisidir denebilir. <sup>1</sup>

Mekan iç ve dış olmak üzere iki şekilde tanımlanır. İç mekan da konu, verilen yüzey üzerinde tamamlanır. Anlatılmak istenen şeye dair tüm veriler çerçevenin içinde yer alırlar. Bu bakımdan seyircinin dikkati tamamen çerçevenin içine yoğunlaşır ve resim sadece gördüğüdür. İzleyiciden hayal etmesi beklenmez. Bu resimlerde anlatılan öyküler, hiçbir tereddüde yer bırakmayacak şekilde, bitmiş, tamamlanmış olarak sunulurlar. Her şey söylemiştir; izleyicinin bir şey eklemesine gerek yoktur

Bir mekanı oluşturmak için onun mutlaka belli elemanlarla sınırlandırılması gerekmez. Mekan yalnızca bir yapının içi olarak düşünülmemelidir. Yapıların tek baslarına ve diğer yapılarla birlikte oluşturduğu bir açık mekân (dış mekan) vardır. Açık mekânda çerçevenin sınırları zorlanır; gösterilmeyenlerin hayal edilmesi beklenir. Yarım bırakılmış tüm nesnelere, yarıda kesilmiş çizgiler, bilinçli olarak yapılmış ve mekanın çerçevenin dışında da devam ettiğini seyirciye hissettirmeye yöneliktir. Burada sadece sanatçının değil izleyicisinin hayal gücüne gereksinim vardır Resim çerçeveden dışarı çıkar ve dış dünya ile bütünleşir. “Renk ve ışık resme öyle dağıtılır ki, resimde bir doygunluk durumu değil bir gerilim elde edilir. Işık ya da parlak bir renk resmin bir köşesine konur, böylece resimde dış merkezli bir düzen sağlanır. Söz konusu olan açık kompozisyonudur.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Bozkurt Güvenç, Bir Mekan Anlayışı, İTÜM, 1962, İstanbul, s.7

<sup>2</sup> [http://www.fotografya.gen.tr/issue-14/T\\_tasarim\\_14\\_index.htm](http://www.fotografya.gen.tr/issue-14/T_tasarim_14_index.htm) (21.09.2011)

Mekanın algılanmasını sağlayan öğelerden biri olan sınır, boşlukla bir araya gelerek mekanı oluşturur. Boşluk ve sınır ayrı ayrı düşünülemez. Boşluk, derinlik ve uzunluk gibi boyutsallığı sayesinde hareket yönü sağlar. Mekanın algılanmasında önemli bir faktör de ışıktır. Algılama görme ile görme de ışıkla sağlanır. Işık sınırlanan alanın renk doku ve form özelliklerini görmemizi sağlar. Doku, sahip olduğu renk ve ışık farkları ile görsel algıda yakınlık ve uzaklık etkisi yarattığından mekan oluşumunun en önemli elemanlarından biridir. Örneğin, sıcak renkli parlak dokular yakınlık, soğuk renkli yumuşak dokular uzaklık etkisi yaratarak resim mekânında derinlik etkisi yaratırlar.

Zaman da, mekan algısını etkileyen diğer önemli bir faktördür. Bu algının oluşabilmesi için, içinde yaşanması ve çeşitli zamanlarda farklı tecrübeler edinilmesi gerekir. Dolayısıyla mekanın içinde geçirilen süre de önemlidir.

Tüm bu kavramlar ışığında mekanın algılanmasındaki en temel öge, görme eylemi ile kişinin zihninde yarattığı mekandır. Bunun sonucunda görsel hafıza bu algının gerçekleşmesinde önemli rol oynar. Hafıza görülmüş olanı hatırlar ve önceki ile kıyaslar. Sonucunda aslında görsel hafızanın algıladığı mekan esastır.

Günümüzde sanatta mekan anlayışı, fiziksel çevreyi zorlar, çevre ile farklı boyutlarda ilişkiler kurar, böylece seyirciyi kendisi ile birlikte yeni mekan olanakları içine sokar. Sonuç olarak resim ve heykelde şehir veya doğaya ilişkin mekan bir bakıma yeni soyut biçimler almış olur.<sup>3</sup>

## 2.1. Resimde Mekan

Mekân kavramının sözlük tanımı, sanatsal olgular arasındaki yerini açıklığa kavuşturmadığı gibi, mekân yaratma sorunu, sanat dallarından her birinde farklı nitelik ve ağırlıkta yer tutmaktadır. Dolayısıyla genel bir mekân tanımı yapma çabası kapsayıcı olmaz.

---

<sup>3</sup> Gülay Semercioğlu, *1950-2000 Yılları Arasında Plastik Sanatlarda Mekan Anlayışı*, MSÜ, İstanbul, 1998, s.13

Resimde mekân kavramı, büyük ölçüde görsel öğeler arasındaki ilişkilerden doğar. Mekan, nesnelerin birbiriyle ilişkilerine dayanarak zihnimize yarattığımız öznel, dolayısıyla soyut bir kavramdır. Diğer yandan, Herberth Read, sanat eserinin elemanları arasında saydığı mekanı, kütlelerin tersi olarak tanımlar. Kütle somut bir mekândır. Read'e göre;

örneğin bir katedral için, duvarların sınırladığı bir mekân, dıştan ise yüzeylerin belirttiği bir kütle olarak görülür. Bir Yunan mabedi sonuncunun, bir gotik katedral ise ilkinin açık örnekleridir. Yunanlı mimar daima boşluk etkisinden kurtulmaya, Gotik mimar ise maddeden sıyrılmış bir mekân ve hafiflik vermeye çalışırdı. Her ikisinin düşüncesi de mekân kütle, ışık-gölge idi. Tuval üzerine yapılan resimde de manzara detayları ve figür grupları gösterilirken aynı meseleler ortaya çıkar<sup>4</sup>

Resim de mekân, kompozisyonu oluşturan öğelerin üçüncü boyut yansıması yaratacak şekilde betimlenmesidir. Bu açıdan resmin iki boyutlu olduğu gerçeği ortadan kaldırılamaz. Mekân algısında üçüncü boyut, plastik olan gerçeklikleri iki boyutlu yüzey üzerinde üçüncü boyut yansıması yaratacak biçimde sağlanır.<sup>5</sup>

Tarih öncesinde yüzey ile mekanın ilişkisi, izleyen çağlarda resim sanatının en temel ögesi haline gelmiştir. Resimde mekan ile ilgili tüm algılar, resim yüzeyinin nasıl ele alınması gerektiğini belirlemiştir. Yani resim sanatının yüzeye yaklaşımı mekan kavramının yorumlanmasını sağlamıştır. Bu yorum yüzeyin belirginleşmesi ya da gizlenmesi olarak da ortaya çıkabilir. Tüm bunların dışında mekan algısının belirlenmesinde bilimin ve toplumsal yapının etkisi de büyüktür. Mekan, nesnelerin birbiriyle olan ilişkilerini belirlerken, bu süreci yönlendiren her türlü ideolojik yapı hakkında bilgilendirir bizi. Varlığını mutlak biçimde imgelemeye borçlu olan mekan, aslında ideolojik koşulların tüm açıklığıyla görüldüğü alandır.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Herbert Read, *Sanatın Anlamı*, Çev:Güner İnal- Nuşin Asgari, İş Bankası Yayınları, Ankara, 1960, s.38

<sup>5</sup> Cenk Beyhan, *Mekan Kurgusu ve 20. yy Resim Sanatında Yansımaları*, Doktora Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2007 s.11

<sup>6</sup> [http://www.sanatteorisi.com/Makaleler.\(17.07.2011\)](http://www.sanatteorisi.com/Makaleler.(17.07.2011))

Rönesans döneminde, bilimsel açıdan bakılarak yapılan gözlemlerle, perspektife dayalı mekan kavramı, daha sonraları konu üzerine yapılan araştırmalar sonucunda farklılaşmaya başlamıştır. Bunun yanı sıra, 19. yy da fotoğrafın bulunması ile figür ve mekan anlayışı yeni yorumlar kazanmıştır. Betimleyici tavrın düzlem ve derinlik yanılması adına yaşadığı serüven, fotoğrafın bu değerleri kolayca tespit etmesiyle anlamsız duruma gelerek; amaçlar ve yöntemler açısından yeni değerlendirmeleri ve düşünce açılımlarını gerekli kılacaktır.<sup>7</sup> Böylece düşünce ve bilinç dünyasında gelişmeler oluşmuştur. İnsanların doğayı estetiksel olarak değerlendirilişlerinin, ‘sınıfsal idealler arasındaki farklılıklarla koşullanmış olduğunu’ biliyoruz. Doğalcı sanatın sanayi kentlerinin yaşamına karşı oluşu, desteksiz kalmasına neden olmuştur.<sup>8</sup> İzlenimcilik ile birlikte konu olarak doğanın kullanımı önemini yitirmiştir. Resimim niteliğini konu değil, ışık ve rengin etkilerinin kullanımı belirlemiştir. Işık kullanımı artık resmin aracı değil amacı haline gelmiştir. Yüzyıllar boyu çizgisel perspektifin yanında yer alan renk ve hava perspektifleri ışık olgusu üzerine kuruludur. Fakat başta dinsel olmak üzere, birçok konunun anlatımında kullanılan ışığın bağımsızlığını kazanması oldukça uzun bir süre almıştır.

Bu süreçte, yüzeylerin ışıklı veya gölgeli bölümlerinin tümü tek tek renkli noktalar toplamına indirgenmiş olup, taştan havaya, ağaçtan suya kadar hemen her şey kendi özdeksel varlığından soyutlanacak biçimine uyarlanmıştır. Buna göre, resmin kendi gerçekliği adına, mekan ve yüzeyi parçalara ayıran yaklaşım, sanat tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur.<sup>9</sup>

İzlenimci resimdeki düzensizlik ve karışıklık, doğalcı, klasik kompozisyon anlayışından ve gerçekliğin akıl yoluyla temsilinden uzaklaşmayı sağlamıştır. Fakat Post Empresyonist sanatçılardan, Cezanne, Gauguin ve Van Gogh tekrar düzene yönelmişlerdir. Cezanne, Poussin’in resimlerindeki dinginliğe ve düzene ulaşmayı amaçlamışlardır.<sup>10</sup> Kesin çizgiler, perspektif kullanılmamış, fırça dokunuşlarıyla boşluk ve hacim duygusu

---

<sup>7</sup> A.g.m.(17.07.2011)

<sup>8</sup> Umut Germeç, ‘Ağaçlar’, Doktora Yeterlilik Tezi, MSGÜ, İstanbul, 2002 s.28

<sup>9</sup> Mehmet Ergüven, *Yoruma Doğru*, YKY, 1. Basım, İstanbul, 1992, s.53

<sup>10</sup> Umut Germeç, ‘Ağaçlar’, Doktora Yeterlilik Tezi, MSGÜ, İstanbul, 2002 s.31

hissedilir hale getirilmiştir. Mekanda renk tonlarının kullanılmasıyla derinlik duygusu yaratılmıştır. Cezanne, fırçasını nesnelerin kendi biçimlerini modle etme yönünde kullanmaz. Yatay ve dikey olarak boya sürer. Böylelikle nesnelerin kendi biçimlerini bozar.<sup>11</sup> Cézanne ile büyük ivme kazanan modern resim düşüncesi izlenimcilerle başlayan yüzeysel etkideki mekan algılamasını resim düzlemindeki parçalanma eğilimi ile sonraki dönüşümlere hazırlamıştır.<sup>12</sup> Kullanılan perspektif ise sayısız renk tuşlarının yan yana gelmesiyle oluşturulmuştur. Gözün gördüğüne duyulan kuşku nedeniyle perspektif sabit değil, hareketlidir.

Resimde mekanın yaratılması, sanatçının kendi yaşam deneyimleriyle oluşturduğu bakış açısı ve edindiği bilgiler sentezi ile sağlanır. Bu durumda dönemin estetik anlayışının da, oluşturulan mekanı etkilediği görülür. Bu durumda mekânın yaratılması, sanatçıyı içinde bulunduğu zamanı araştırmasını sağlar.

Mekanın sonsuzluğu ve sınırları, sanatçıların çalışmalarını gerçekleştirmede her zaman belirleyici olmuştur. Yüzyılın başından beri gelişen ve değişen sanat uygulamaları ile mekan boyutu derinlemesine irdelenmiş ve mekan olgusu yeni anlamlar kazanarak yeni uygulama alanları bulmuştur. Sanatın temel formları zaman ve mekanın hareketi ile elde edilmeye başlanmış ve soyut sanatın temelleri oluşturulmuştur.

---

<sup>11</sup> A.g.e. s.31

<sup>12</sup> <http://www.sanatteorisi.com/Makaleler> (20.07.2011)

### 3. SOYUT VE SOYUTLAMA

Soyut, kelime anlamı itibariyle “madde halinde olan bir varlığı değil de, sırf fikir niteliğinde olan bir kavramı anlatan ( kelime ) renk, duygu, gibi” durumları ifade eder<sup>13</sup>. Resim sanatı alanında ise soyut, daha çok non-figüratif uygulamaları tanımlayan bir terim olarak kullanılır. Daha açık şekilde ifade edilecek olursa, “renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçimlendirme öğelerinin bilinen nesnelere (nesnel gerçekliğe) benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemeler” olarak tanımlanmaktadır.<sup>14</sup> Jale Erzen’e, felsefede somutun tikeli anlattığı, buna karşılık soyutun, sınıflandırmalar, özümlemeler, elemeler sonunda varılan bir genelleme (bütün) olduğunu düşünür. Bu görüşe göre soyut anlatım, düşüncenin üstün bir aşamasıdır. Süprematizm’de olduğu gibi metafizik yaklaşımlarda soyut sanat böyle bir aşama olarak değerlendirilmiştir.

Michel Ragon’un Modern Sanat adlı kitabının çeşitli kısımlarında ifade ettiği gibi soyut sanat kübizmin içinden ve hatta ona karşı olarak doğmuş, neredeyse tüm üslupları içinde barındıran yeni bir resim dildir. Ragon soyutu;

izlenimci, geometrik, pürist, lirik, soğuk, sıcak, dadaya yakın, sert, fovist, enformel, müziksel, lekeci vb. pek çok kılıkta gördüğünü”<sup>15</sup> iddia eder. Ragon’un Apollinaire’den aktardığı yeni sanat görüşü de soyutu, “edebiyat için müzik neyse, soyut, bugüne kadar düşünülmüş resim için o olacak. (...) Artılmış resim olacak bu, müziğin arı edebiyat olduğu...”

---

<sup>13</sup> Türk Dil Kurumu Sözlüğü

<sup>14</sup> Jale Erzen, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, İstanbul 2008, s. 1432

<sup>15</sup> Michel Ragon, *Modern Sanat*, Cem yayınevi, İstanbul, 1987, s. 9

biçiminde tanımlar.<sup>16</sup> Bu tanımlamalardan soyutun tüm sanatsal tavırların toplamından damıtılarak, soyutlama yordamıyla elde edilmiş bir resim dili olduğu çıkarılabilir.

Yukarıdaki bağlamda düşünüldüğünde soyutlama, soyutun bir aşaması olarak kabul edilebilir. Özümleme (düşünsel), eleme ve benzeri eylemler, resim üretimi söz konusu olduğunda biçimsel yalınlaştırma, arılaştırma eylemi ile aynı anlamdadır. Bir diğer deyişle, bu türden aşamalardan geçerek elde edilen imge, asıl nesnesine gönderme yapabileceği, onu anımsatabileceği için burada ortaya çıkan sonuca soyutlama denilmektedir. Yani soyut, referanslarını hiçbir şekilde gerçeklikten almazken, soyutlama bir tarafıyla nesnel gerçekliğe bağlıdır.

Özet olarak denilebilir ki, soyutlama ve soyut sanat, sanatçıyı uygulama ve üretme konularında özgür bırakan ve ona sonsuz hareket ve üretme olanakları sunan bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir.

### 3.1. Görsel Sanatlarda Soyutun Yeri

Temsili olmayan sanat olarak da adlandırılabilen olan soyut sanatın, aslında bir 20.yy icadı olmadığı bilinmektedir. Hristiyanlık' tan İslamiyet'e değin tüm dinsel geleneklerde süsleme sanatları önemli derecede gelişmiştir. Bunlara örnek teşkil edebilecek olan kaligrafi ve hat sanatı da nonfigüratif sanatlardır. Batı kültüründe de soyut tasarımların kökü eskilere dayanır. Buna karşın soyut sanat, süsleme sanatlarından farklı olarak, dekoratif sanatlar değil güzel sanatlar çatısı altında ele alınmaktadır. Bunun nedeni soyut sanat eserinin kendi başına, sanatçının sadece esere yoğunlaşması olarak açıklanabilir.

Kandinsky sanatın görsel dünyanın ardındaki ruhsal güçleri göstermesi, temsil etmesi gerektiğine inanıyordu.<sup>17</sup> Ancak, bu yanıyla bile kültürel motiflerle bağı kurulabilecek olan soyut sanatın, görsel olarak sanatta yeterli ve geçerli bir dil olarak gelişip kabul görmesi 20. yy. sanatıyla mümkün olmuştur. Soyut sanatın güçlenmesi ve

---

<sup>16</sup> A.g.e. s.21

<sup>17</sup> Vasily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Altı Kırkbeş Yayınları, İstanbul, 2000 s:36

yaygın bir ifade biçimini almasında, bu yüzyılda hızla gelişen teknoloji, mimari, endüstriyel tasarım, resim ve heykel sanatlarının birbirleriyle yakın ilişki içerisine girmeleri, büyük rol oynamıştır.

Soyut sanatın ilk ve en güçlü örneklerine değinecek olursak, öncelikli olarak Kandinsky'den bahsedilmelidir. "1910'da Kandinsky'nin ünlü bir suluboya eseriyle başlayan soyut sanat olgusu, biçimlerin yaşamından gerçek bir kopmayı temsil eder."<sup>18</sup> Denilebilir ki, Malevich ile Kandinsky ilk defa tamamen soyut olarak nitelendirilebilecek resimler yapmışlardır. Malevich'in *Siyah Kare'si* soyut geometrik eserlerin en çok bilinenlerindedir. Kandinsky'nin *Kırmızı Spotlu Manzara'sı* gelişi güzel şekillendirilmiş amorf biçimlerden oluşmuştur. İçinde kent dokusunu da barındıran bir manzara soyutlaması olarak karşılaştığımız bu yapıt, Malevich'in sert geometrik hatlara sahip yapıtının tersine daha plastik bir görünüm arz etmektedir. Her iki eser de soyutlamadan soyuta değin bir tür mekan duygusu barındırmaktadır. Çünkü Kandinsky'nin çalışmasında mekan doğal olarak mevcutken, Malevich'in resmindeki geometrik form olan kare tek başına bile mimari bir algıyı işaret eder. İsmail Tunalı'nın da aktardığı üzere; "bu anlayışın özelliği, onun resmi bir mimari yapı gibi görmesidir. Bu bir anlamda konstrüktiv bir resim tarzıdır ve bir bakıma Malevich'in bu noktaya kübizmden gelmiş olduğunu gösterir."<sup>19</sup> Diğer taraftan Malevich'in yaptığı şeyin, kübist ve kostrüktivist resim de dahil, resim olarak görülemeyeceğini ifade eden Tunalı onun ortaya koyduğu bu eylemin genç sanatçıları çevresinde topladığına ve 1922'li yıllara doğru giderek kendine özgü bir sanat anlayışına dönüştüğünü söyler.<sup>20</sup> Bu yeni sanat anlayışına Malevich "Suprematizm" adını verir. Yeni sanat kavramının giderek belirsizleşen bir kavrama dönüştüğünü düşünen sanatçı, içeriğe önem verilmeyen yaratımlardan dolayı süprematizm sözcüğünü seçtiğini söyler. Ona göre Latince kökenli suprema (en üst, en yukarı) sözcüğünden türetilen bu deyim, sanat için yeni bir çalışma alanı olarak en üstün, en yukarı bir alanı işaret edecekti. Öte taraftan ide'siz, içeriksiz olma durumuyla ilişkilendirilebilecek soyut eserler veren Malevich'in Resim 1'de gördüğümüz "Siyah Kare" adlı yapıtı, geometrik yapıyla kübizmden mimariye, salt bir biçim ve içerikten arındırılmış oluşuyla da soyut resme denk

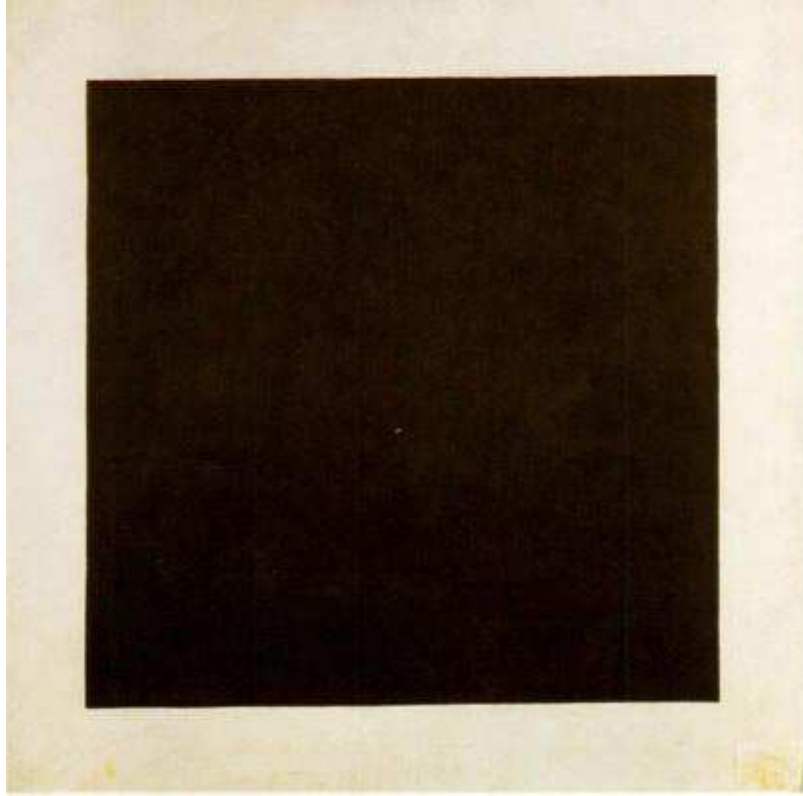
<sup>18</sup> Özkan Eroğlu, *Resim Sanatı Sözlüğü*, Öke Yayınevi, İstanbul 2003. s.156

<sup>19</sup> İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 4. Baskı. Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. 182

<sup>20</sup> A.g.e s.182



düŖer. Yapıtın içeriğiyle ilgili mistik anlatılar olsa da, Malevich'in ide ve içerik sorunsallarından arındırılmıŖ bir kavrayıŖ olarak ortaya atmıŖ olduğu 'suprema' bağlamına sağlam olarak oturan bir eserdir.<sup>21</sup>



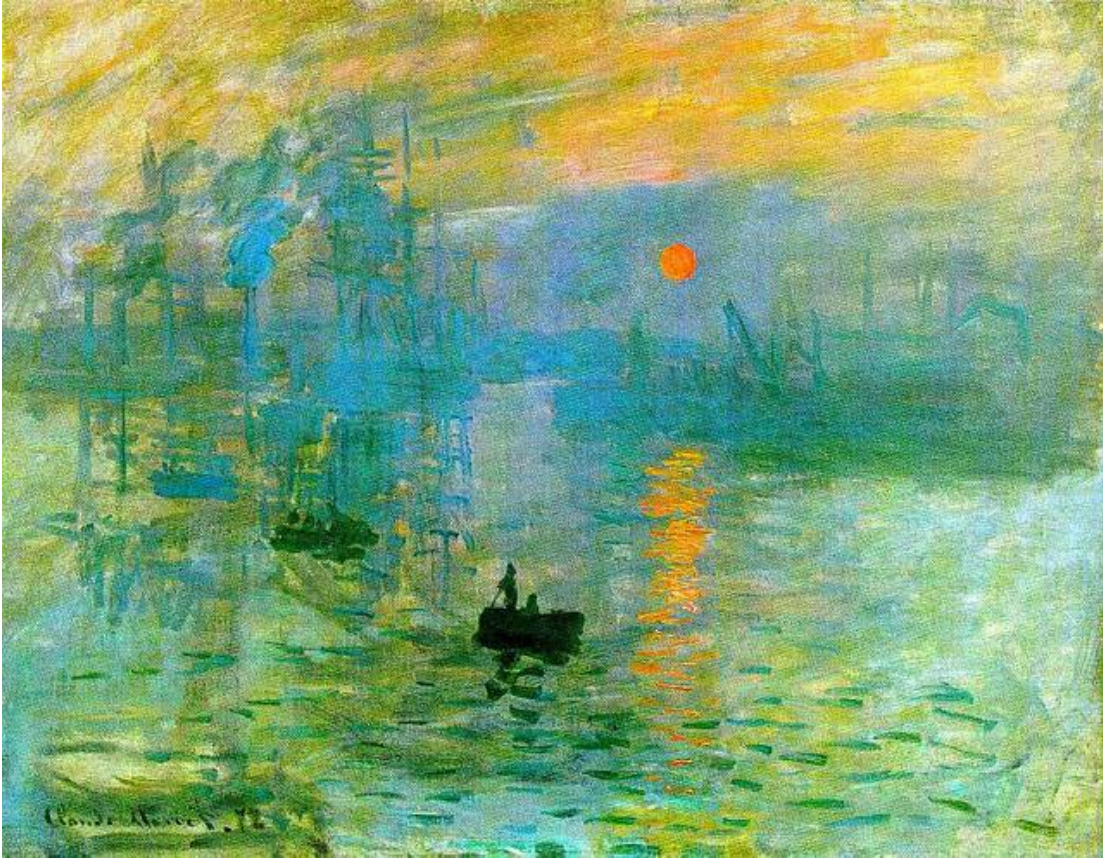
**Resim 1:** K. Malevich, Siyah Kare, 80x80 cm. TÜYB, 1915

Burada soyuta giden yolda soyut resmi doğuran akımlarda biri olarak izlenimciliğe değinilecek olursa, empresyonizmin resmi biçimsel arayıŖlardan kurtarma mantığındaki ilk uygulama yöntemi olarak görüldüğü bilinmektedir. Boya ve rengin teknik uygulamaları bakımından puantizme benzeyen bir tarafı olan İzlenimcilik, puantizmden farklı olarak resim yüzeyi düz bir satıh olarak boyanır. Tunalı'nın Monet'nin *Gündoğumundan Alınan İzlenim* adlı resminden yola çıkarak; "resimde her yer, her yerden düz bir yüzey içinde

---

<sup>21</sup> Nazan-Mazhar İpŖiroęlu, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993

kavranıyor; hiçbir derinlik algısı resmin üçüncü boyutu olarak işe karışmıyor.”<sup>22</sup> şeklinde tanımlar. Bu yanıla bir tür yüzey boyama eylemine dönüşmüş olan resimleme mantığı soyut resme referans sağlar. Burada Simgeci Manifestoda Maurice Denis’in resmi “belli bir düzene göre yerleştirilmiş renklerden ibaret düz bir yüzey”<sup>23</sup>olarak tanımlaması da soyuta gidişe dair benzer bir durumu ifade etmektedir.



**Resim 2:** Monet, İzlenim: Gün Doğumu, 48x63, TÜYB,1872

Soyut sanatla beraber gelişen Konstrüktivizm (1915) ve De Stijl (1917) soyutlamayı heykel ve mimarinin üçüncü boyutuna taşımış eş zamanlı akımlar olarak karşımıza çıkar. 1940'lardan 60'lara süregelen Soyut Dışavurumculuk ve 1960'larda

---

<sup>22</sup> İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 4. Baskı. Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. 45

<sup>23</sup> Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Sanat Akımları*, Sel Yayıncılık, İstanbul-2008, sf. 31

yaygınlaşan olan Op-art ve Minimalizm akımları da soyut sanat akımları arasında kabul edilmektedir



**Resim 3:** Kandinsky, Kırmızı Spotlu Manzara, 131x181cm, TÜYB, 1921

### 3.2. Soyut Sanatın Gelişimi

20. yy ın başlarında modernizmle beraber gelişen yeni süreç, ya da daha doğru bir deyişle modernizmin dünya sanatında yarattığı kırılma ve bu kırılmanın Türk resmi üzerindeki etkileri oldukça önemlidir. Bireysel içerik sorunlarına çözüm getirecek yeni düzenin resimsel açımları da kökünden etkilemesi kaçınılmazdır.

Greenberg 1909–1994 yılları arasında yaşamış olan, Soyut sanatın yayılmasına katkıda bulunan ve Soyut Dışavurumculuk hareketinin savunucularından biridir. (bkz. Resim 21). Onun görüşüne göre resim sanatı soyutlamaya doğru ilerlemektedir. Bu bağlamda da sanatın son basamağı elbette onun arındırılmasıdır. Resmin Biçim ve içerik

yükünden kurtarılması savını ortaya atan ve bunu Modernist Resim başlığı altında kaleme alan Greenberg'e göre, saf (soyut) sanat, konu, sanatçının kişiliği ile bağlantılar, fırça



**Resim 4:** Jackson Pollock Tuval Üzerine Karışık Malzeme,1950

izleri gibi öğelerden arındırılmış olmalı, ilüzyonlara yer verilmemeli, tuvalin yüzeyi, yani iki boyutluluğu öne çıkarılmalıdır. Bu özellikler, Greenberg'in *geç resimsel soyutlama* olarak adlandırdığı üretme biçiminin, daha önceki dönemde yaygın olan Soyut Dışavurumculuk 'tan ayrılması amacını da güder. Öte yandan Fineberg'in aktardığına göre; Amerika Birleşik Devletleri'nde, 1960'lı yıllarda sanat ortamını derinden etkileyen görüşleriyle eleştirmen Clement Greenberg, ikinci kuşak Soyut Ekspresyonist resmin kargaşasında kendini göstermeye başlamıştır.<sup>24</sup> Fineberg, Greenberg'in amacının, ressamların uygulayabileceği kurallar sağlayarak resmi yeniden canlandırmak olduğunu ileri sürer ve onu izleyen sanat profesyonellerinin, sanata, adına Formalizm (Biçimcilik) denilen demirden bir elbise giydirmeye çalışmış olduklarına dikkat çeker.

---

<sup>24</sup> Jonathan Fineberg, *Art Since 1940: Strategies of Being*, Laurence King Publishing, London-1995, s.154

Geç resimsel soyutlamanın gereklerini “eski ustaların tablolarından birine bakan, onu bir resim olarak görmeden önce onda ne olduğunu görmeye yönelir. Modernist bir tablo ise önce resim olarak görülür” açıklamasıyla temellendiren Greenberg, temsil resminin betimleyici tavrını ötelenmesi gereken bir problematik olarak görür.<sup>25</sup> Öte taraftan “Modernist resmin tanınabilir nesnelere betimlemeyi terk etmesi ilke gereği değildir. İlkece terkedilen şey tanınabilir, üç-boyutlu nesnelere yer aldığı türden mekanın betimlenmesidir”<sup>26</sup> açıklamasıyla da izleyicinin değil resmin gereksindiği bir değişime dikkat çeker. Buradan da çıkarılabileceği gibi önceden beri üzerinde durulan soyut mekan kavrayışının Amerikan Soyut Dışavurumculuları tarafından da benimsemiş olduğu gerçeğidir.

Greenberg’in 1930’lu yılların sonlarında yazmış olduğu “Modernist Resim” ile “Avangard ve Kitchsh” makaleleri işte bu modern dönem resmini tanımlayarak, kendinden önceki resim anlayışını reddetmiş, yeni olanı önermiş ve sanatta köktenci bir devrime, dolayısıyla geleneksel resmin sonuna işaret ettiği söylenebilir. Çünkü o hedef olarak soyut sanatı tüm akımların buluşacağı bir ortak sonuç olarak görüyordu.

Yukarıda anlatılan veriler kabul edildiğinde de ortaya çıkan görüntü, sanat tarihinde resimden çok tasvir üretilmiş olduğudur. İfade olanaklarını tasvirden alan resim anlayışına karşı olan Greenberg gene de “geçmiş sanat olmasaydı, eski mükemmellik standartlarını sürdürme ihtiyacı ve dürtüsü olmasaydı, Modernist sanat diye bir şey olmazdı”<sup>27</sup> saptamasıyla geleneğe hak ettiği payeyi vermiş gibi görünmektedir. Ona göre “sanatta geçerli olan tek tutarlık, geçmişte olduğu gibi şimdi de estetik tutarlıktır ve kendisini yöntemlerde ya da araçlarda değil sonuçlarda gösterir.”<sup>28</sup> Böylelikle estetik değeri belirleyen unsurun salt görsel etki olduğuna gönderme yapan eleştirmenin iddialarından yola çıkarak Resim 5’de gördüğümüz Burhan Doğançay eserinin salt resme örnek oluşturacağı düşünülebilir. Tamamen görsel etkiyi amaçlayan bu yapıt; yüzeyde algılanan

---

<sup>25</sup> Clement Greenberg, *Modernizmin Serüveni*, Haz. Enis Batur, Çev. Doğan Şahiner, Y.K.Y. İstanbul, 1997, sf. 359

<sup>26</sup> .a.g.e. s. 359

<sup>27</sup> .a.g.e s. 363

<sup>28</sup> A.g.e s. 361

bir derinlik duygusuna sahip olsa dahi tanımlanabilir bir mekanı önermeyen, ancak yüzeyden taşan biçimsel çözümlemenin bir tür soyut mekan estetiği sunduğu söylenebilir.



**Resim 5:** Burhan Doğançay, Tuval Üzerine Akrilik, 122x180cm, 1985

Modern resmin amaçladığı bu değerler, ortaya konan saf sanat düşüncesine hizmet eder. Bu durum dolayısıyla yeni sanatın eskisinden, bilgisi olsun olmasın herkesin hakkında bir şeyler söyleyebileceği kadar farklı olması ve uygulama ya da beğeni normlarından özgür olması beklentisi de kaçınılmazdır. Sanata şahsına münhasır bir kimlik sunduğu söylenebilecek bu durum, tanımlanabilir imgeler içermeyen resmi özgür ve özgün kılacaktı. Ancak burada, 1890 yılında duyurulan Simgeci Manifestoda Maurice Denis'in “Unutmayalım ki resim –bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir konunun ifadesi olmasından önce– belli bir düzene göre yerleştirilmiş renklerden ibaret düz bir yüzeydir” tanımlamasının Greenberg’in resim tanımını öncelediği anımsanmalıdır.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Sanat Akımları*, Sel Yayıncılık, İstanbul-2008, sf. 31

Yeni sanatın ulaşmaya çalıştığı özgürlük ne olursa olsun gene de kendi içinde bir tutarlılık ve disiplini gereksiniyordu. Fakat “bir disiplinin normları ne kadar ayrıntılı ve esaslı tanımlanırsa, bu normlar özgürlüğe o kadar az izin verir (“özgürleşme”, avant-garde ve modernist sanatla ilgili olarak çok yanlış kullanılan bir sözcüktür)” diyerek saf sanata (modernist resme) dair sınırlılıklara değinen Greenberg, bu sınırlılıkları “görsel sanatın kendisini görsel yaşantıda verilmiş olanla sınırlayıp diğer yaşantı düzenlerinde verilmiş hiçbir şeye gönderme yapmaması gerektiği, tek gerekçesini (anlayış düzeyinde) bilimsel tutarlılıkta bulan bir nosyon” olarak saptar.<sup>30</sup>

Saf boyasal etkilerle kotarılan bir resmi hedefleyen bu düşünsel yapının kuramsal bir zemine doğru sürüklenen bir görüntü sunması üzerine Greenberg, modernist sanatın teorik açıklamalar vermediğini, teorik olanakları ampirik olanaklara dönüştürdüğünü ileri sürmüştür. Modernist sanatta, Rönesans’a ya da akademik sanata kıyasla programatik olan çok daha az şey bulunduğunu savunmuş ve modernistlerin yaptıkları şeyin çelişkinin terimlerini tersine çevirmek olduğunu vurgulamıştır. Bu suretle denilebilir ki; modernist resim, yaratılan diyalektik gerilim ile biçimlerin düzenlenme ilkesi doğrultusunda ortaya çıkan bireysel bir gerçekliktir.

Başlangıçta bu amaçla yola koyulan modernist resmin, daha önce de vurgulandığı üzere tüm sanatların modernleşeceği düşüncesini bünyesinde barındırmaktaydı. Ancak bugün, sanat tarihine ve günümüz sanat ortamına bakıldığında sürecin tam da umulduğu gibi devam etmemiş olduğu görülmektedir. Kabul edilebilir ki modern dönemin yarattığı etki kısa süreli olmuş ve Greenberg’in tüm sanatların saflaşacağı düşüncesi gerçekleşmeden süreç post-moderne doğru evrilmiştir. Bu durum elbette ki soyut sanatın sonu olmamış, o da sanatsal üretme yöntemlerinden birisi olarak sanat tarihsel sahnede kendi yerini almıştır.

Günümüzde devam eden post-modern kültürün yaratmış olduğu ortak algı dolayısıyla sanat eserleri akımlardan bağımsız olarak değerlendirilmektedir. Tüm bu değerlendirmelerle Türk resminde soyutlama ve soyuta doğru alınan yol, bunun mekan

---

<sup>30</sup> Clement Greenberg, *Modernizmin Serüveni*, Haz. Enis Batur, Çev. Doğan Şahiner, Y.K.Y. İstanbul-1997, s. 360

kullanımı açısından araştırmak ve irdelemek, nasıl uygulandığı gibi sorunlara değinmek gerekmektedir.



## 4. TÜRK RESMİNE GENEL BAKIŞ

19. yy da başlayan yenileşme hareketleri ile Batılılaşma sürecine girilmiştir. Aşağıda inceleyeceğimiz bu geçiş sürecinde kültürel bakış ve sanatsal dil açısından bu süreci uzun zaman dilimlerine yayıldığını görmekteyiz. Osmanlı İmparatorluğunun son dönemi ile başlayan Batılılaşma süreci Cumhuriyet dönemi ile devam etmektedir. Bu yıllarda birçok ressam Batı'daki sanat alanındaki gelişmeleri görebilmek ve öğrenebilmek adına yurtdışına çeşitli atölyelere gönderilmiştir. Çağdaşlaşma yönündeki eğitim, iletişim araçları ve sanayileşme konusundaki gelişim çabaları, Batı dünyasında yaşanan değişimin örnekleri incelenerek farklı sonuçların ortaya çıkmasını sağladı.

Türk resim sanatındaki mekanın kullanımı, belli dönemlerde toplumsal ve kültürel gelişime uyum sağlayarak değişim göstermiştir. Cumhuriyet'in kuruluş yılların da, bu yeni ideolojinin gerektirdiği kültürel değişim, mekanın farklı algılanmasını sağlamış ve resim sanatında bunun izlerine rastlanmıştır. Özellikle bu ideolojik değişimi halka yayma isteklerinde, sanat hem öncü olmuş hem de kendi içindeki gelişimini gerçekleştirmiştir.. Farklılaşma evrelerini ve Türk Resim sanatına etkilerini görmek için aşağıda dönemler ayrı ayrı incelenmiştir

### 4.1. Çallı Kuşağı'ndan Yeniler Grubu'na Türk Resminde Mekan Yorumu

Çallı Kuşağı ve etkilerinden bahsetmeye başlamadan önce Türk Resminin önemli isimlerinden olan Şeker Ahmet Paşa'nın '*Ormanda Oduncu*' adlı yapıtından buradaki mekan kavrayışından ve John Berger'in bu resme ilişkin tespitlerine yer verilmelidir. Bir yanıyla manzara resmine yaslanan bu yapıtın, temsil resminin perspektif ilkesini alaşağı eden bir tarafı vardır. Gerek renk gerekse biçimsel perspektif kurallarını yok sayan ve izleyenin bakışını yönlendiren bir tutum içerisinde bulunan Ş. Ahmet Paşa, izleyicisinin bakış açısını dilediği gibi belirlemektedir. Bu bakış açısı J. Berger'in de söylediği üzere, en uzaktaki kayın ağacının resimdeki her şeyden daha yakın olmasını sağlayan ormanın öteki

ucundan bakıştır. Resmin derinlik kurallarıyla böylesine oynayan bir tavrın soyut ve soyutlamacı resmin kurallarına yakın bir tarafı vardır. Ş. Ahmet Paşa'nın sadece bu yanıyla bile çağdaşlarından farklı bir algı geliştirmiş ve uygulamaya koymuş olduğu söylenebilir.

31



**Resim 6:** Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Oduncu, 140x180cm, TÜYB

İbrahim Çallı dönemine ve etkilerine gelecek olursak: Çallı ve arkadaşları; Sezer Tansuğ'un aktardığına göre, Fransız izlenimcilerinin etkilerinin ülkemize taşınmasında önemli rol oynamışlardır. Özellikle Çallı'nın eserlerinde canlı, parlak renkler ve serbest fırça vuruşlarıyla Boğaziçi ve adalar manzaraları, çiçek ve natüromortları ile çıplak konulu figüratif çözümler dikkat çekicidir. Ortak bir sanat anlayışını paylaşan 1914 kuşağı uygulamalarında boya ve fırça kullanımı açısından Çallı'dan farklı bir duruş gösterirler. Çallı'nın figürleri mekan ile yoğun bir ilişki içindedir ve tüm ayrıntılar dikkate alınır. İzlenimci etkiler taşıyan Çallı resimleri renk, leke ve yüzey organizasyonu bağlamında

<sup>31</sup>John Berger, (Çev. Cevat Çapan), "Şeker Ahmet Paşa'nın Bir Resmi Üstüne", Sanat Çevresi, Sayı 11, Eylül 2011, s.6

soyuta doğru ilerleyen bir çözümlene yöntemi bünyesinde barındırır. ‘Boğaziçi’ adlı eserde uygulanan lekesele çözümlene soyut planmaya dair ipuçları barındırmaktadır. Hareket ve yön ilişkileriyle yüzeyin birliğini oluşturmuş ve bütün ayrıntıları bir merkez çevresinde toplamıştır.<sup>32</sup>



**Resim 7:** Çallı İbrahim; Boğaziçi, 55x46 cm, TÜYB

1920’lerin sonunda, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar birliği ile D Grubu ressamları, Türk resim sanatına Batı’dan Kübizm ve Konstrüktivizm gibi yeni anlayışlar getirmiş, dolayısıyla da Çallı Kuşağı ressamları eleştirilere maruz kalmıştır. Buradan İbrahim Çallı’nın sanatına dönülecek olursa: Resim 8’de görülen “Mevleviler” adlı eserinde figür soyutlamasına doğru yönelmiştir. Figür üzerinde başlayan bu deformasyon zamanla resmin tüm atmosferine yayılarak mekan içinde uygulanmıştır.

<sup>32</sup> E. Dal, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2010, İstanbul. s. 344



**Resim 8:** İbrahim Çallı, Mevleviler, 24x30 cm, TÜYB, 1927

Öte yandan Türk resminin izlenimcileri olarak bilinen Çallı (1914) Kuşağı Türk resmine yeni bir soluk getirmiştir. Batı izlenimciliğinin etkisinde kalarak saf renkler ve ışığın renkler üzerindeki etkisiyle oluşturulan soyutlamacı tavır, Batı’da Modernizmin belirlediği ve soyuta doğru yol alan “*sanatın saflaşması*” düşüncesine yakın bir duruş göstermiştir.

#### **4.2. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nden Yeniler Grubu’na Türk Resminde Mekan ve Mekan Soyutlaması**

D Grubu’ndan önce bir sanatsal hareket olarak Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı birliği, Türk resim sanatının tarihsel süreci içinde yer alan bir dernektir. Birliğin üyeleri 1914’ten sonra, o zamanki adıyla Sanayi-i Nefise Mektebi olarak bilinen bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde sanat

eğitimine başlayan öğrencilerden oluşmakta idi. Aralarında şeref Akdik, Saim zeran, Refik Epikman, Elif Naci, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Cevat Dereli, Mahmut Cuda ve Muhittin Sebati gibi Türk Resmi'nin önemli isimleri bulunmaktaydı. Bir araya gelen bu isimler Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nde önce *Yeni Resim Cemiyeti* adıyla bir grup oluşturmuşlardır. 1924 yılında Avrupa sınavını kazanan birlik üyelerinden büyük çoğunluğu Paris'e gönderilmiş ve İstanbul'a dnuşlerinde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kurmuşlardır. Müstakiller olarak anılan bu gurubun, yaşamları ve eğitim dönemleri, Osmanlı'nın yıkılışı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına denk gelmektedir. Müstakiller'in amaçları arasında, gelişmekte olan Türk resim sanatının düzenli ve sağlam temellere kavuşturulması ve yaygınlaştırılması vardı. Ayrıca sanatçıların güvence altına alınmaları ve bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışmalarını sürdürebilmeleri üzerinde önemle durdukları bir konuydu. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ilk sergisini 1928 yılında Ankara Etnografya Müzesi'nde açmıştır. Sanatçıların bu girişimi aynı zamanda İstanbul dışında açılan ilk resim sergisi olmuştur. Bu dönemde, Türk Resminde soyutlama alışmaları, Münih ve Paris deki atölyelerde çalışan ressamlar olarak iki merkezde toplanmıştı.

#### 4.2.1. Hans Hofmann Atölyesi

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin önemli sanatçıları arasında bulunan Zeki Kocamemi akademiden mezun olduktan sonra 1922 yılında Münih'e gönderilmiş, burada önce Heinemann'ın atölyesinde, sonra da Hofmann'ın özel sanat okulunda dört yıl süreyle çalışmıştır. "Kocamemi, Hofmann'ın temeli çizimin gücüne dayalı sanat görüşünden etkilenmiş, nesnelere ilk önce geometrik bir kalıp içerisine alınmasını, sonra da kapladıkları ağırlığın saptanmasını benimsemiştir".<sup>33</sup> Sanatçı aynı dönem içinde bulunan ressam Avni elebi'nin resimlerine göre daha az renk kullanılmış, buna karşın sağlam yapılı bir çizim gücüne sahiptir. Ona göre resimde yakınlık-uzaklık renkten çok çizgisel değişimlerle değerlendirilir. Tekniği n plana alan bu tutumu, tuval yüzeyinde kurguladığı kompozisyonu toparlayan mekan algısını sağlam bir geometrik yapı üzerine kurmasını sağlar.

---

<sup>33</sup> A.g.e. s. 1031



**Resim 9:** Z. Kocamemi “Nü”, 55x46cm, TÜYB, 1950

Kübik etkilerin görüldüğü Resim 9’da bulunan figüratif yorum, bir yandan kübizmin tek bakış açısını kıran anlayışın verilerinden yararlanırken diğer yandan da çizgisel çözümlenin sunduğu sağlam desen kurgusu ile planlanan mekan duygusunu gözler önüne sermektedir. Geri planda bulunan sarımsı perdenin hem renk bütünlüğünü tamamlayan hem de dikey olarak hareketlenen ve gölgeyi temsil eden gri çizgiler yardımıyla okunaklı hale getirilen espas resimde derinlik algısına hizmet etmektedir. Bu bağlamda yüzeyin, resmin gereksindiği lekese ilişkileri de gözeterek geometrize edildiği ve ön plana konulan sandalye ile geri plana yerleştirilen perdenin gerekli mekan algısını yaratmaya yettiğini söyleyebiliriz.

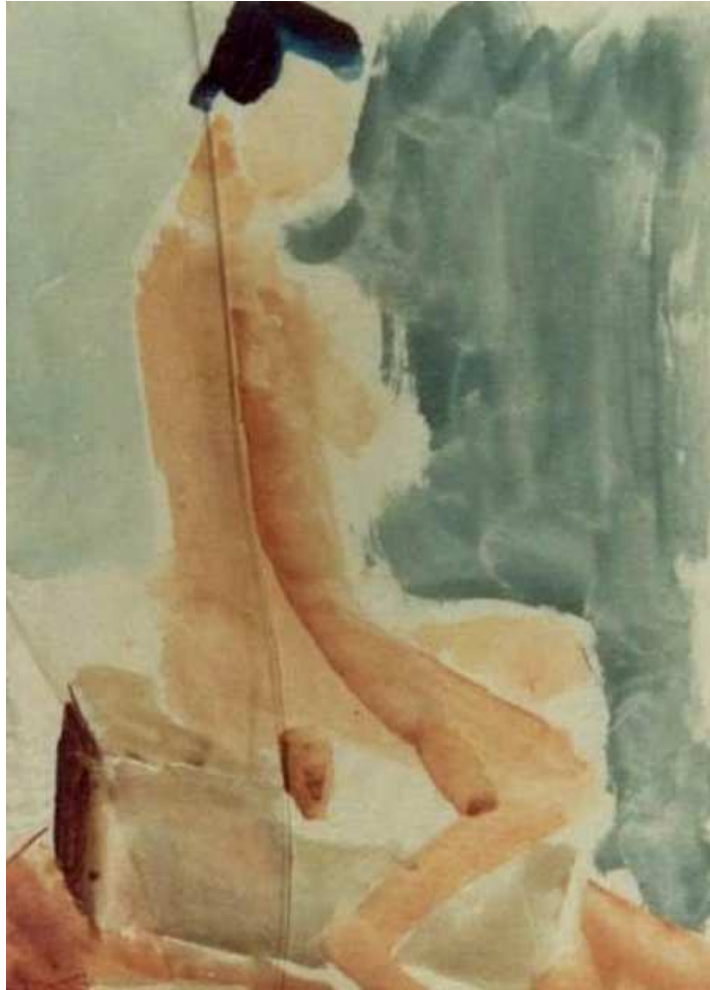


**Resim 10:** Z. Kocamemi "Peyzaj", 31x38cm,TÜYB



**Resim 11:** Cezanne ' St. Victoria Dağı', 31x38cm, TÜYB,1900

Zeki Kocamemi'nin '*Peyzaj*' adlı resminde yine dönemin egemen anlayışı olan kübizmin etkileriyle, düz, köşeli ve eğri çizgiler, nesnelerin plastik niteliklerini kaybettirmeden, fakat ayrıntısız bir yapı içinde kullanılmıştır. Yapı ve inşanın önemli bir yer tutmasında, Batı kaynaklı Konstrüktivizm akımının etkileri olmuştur. Resim 8 'de derinlik zigzag plan hareketleri ile oluşturulmuş, ön- arka planlar birbirine bağlanmıştır. Tıpkı Cezanne'ın manzara resimlerinde olduğu gibi, perspektifte ile oynanmış ve biçimler geometrik bir yapıya ulaşmıştır. Sanatçının yaptığı bu deformasyonlar anlatıma farklı değerler kazandırmıştır. Türk sanatçıları konstrüksiyon, kontrpuan, modülasyon ve deformasyonun sanata yansımalarına tanık oldukları için bu uyarlamalara katılma çabası vermiş ve Cezanne'nin analitik öğretilerini sanat anlayışlarına katmaya çalışmışlardır.



**Resim 12:** Zeki Kocamemi "Oturan Çıplak" TÜYB



Resim 12’de gördüğümüz suluboya resminde, geri plana sürülen gri rengin, mekan algısını yaratmakla beraber tamamen soyut bir fırça sürüşünden oluştuğu görünmektedir

#### 4.2.2. Leger- Lhote ve Levy Atölyeleri

1933 yılına gelindiğinde, Zeki Faik İzer’inde içinde bulunduğu, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu’ndan oluşan D Grubu adında bir sanatçı topluluğu oluşmuştu.<sup>34</sup> Osmanlı’dan o güne değin kurulan sanat gruplarının dördüncüsü oldukları için alfabenin dördüncü harfi olan D, topluluğa isim olarak seçilmiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayii Nefise Birliği ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği’nden sonra kurulan bu 4. Birliğe göre Türkiye’deki resim ve heykel anlayışındaki gecikme, farklı sanat akımlarına yönelmeyi gerektiriyordu. Bu nedenle grup üyeleri empresyonist eğilimleri reddederek o dönem Batı’da hakim olan kübist ve konstrüktivist anlayıştan yola çıkarak sağlam bir desen ve inşa temeline oturmuş sanat anlayışını kendilerine ilke edinmişlerdi. Grup yalnız desenlerden oluşan ilk sergisini, 1933’de Beyoğlu’nda Narmanlı hanının altındaki Mimoza şapka mağazasında açtı. Adı geçen beş sanatçıyla açılan bu ilk sergiden sonra 1934 yılında, Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1935 yılındaki 7. “D” Grubu sergisinde Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı, 1941 yılındaki 9.Sergide ise Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrunnisa Zeid ve heykeltıraş Nusret Suman gruba katılmışlardı.

Grup üyelerinin çoğu Paris’te çeşitli atölyelerde çalışmış, özellikle Andre Lhote’un ‘kübist’ ve ‘yapısalcı’, Fernand Leger’nin ‘sentetik kübist’ biçim anlayışını Türk sanat ortamına sokmuş “D” Grubu ressamı, 1914 İzlenimcilerine karşı, konu kısıtlamalarından uzaklaşarak, tekniği ön plana çıkarmıştır. Sanatı konudan ayırıp biçim ve düşünce işi olarak görmüşlerdir.<sup>35</sup>

“D grubunun başlangıçtan beri kendilerine simge olarak seçtikleri ‘d’ harfinin taşıdığı grafik de sanat anlayışlarını açıklamaya aracılık eder. Cezanne’nin doğadaki tüm biçimleri ‘küre, koni, silindir’ gibi biçimlere indirgeyen ‘oylum’

<sup>34</sup> <http://www.turkresmi.com/klasorler/dgurubu/index.htm> (20.05.2011)

<sup>35</sup> D Grubu, Yapı Kredi Yayınları, 1. Basım, İstanbul , 2002, s.24

tanımının bir anlatımı gizlidir ‘d’ de. İçi dolu bir dairesel düzlem, stilize bir küreyi, aynı biçimin dış sınırları daireyi; çemberin, merkezinden çıkan bir dikeyle yüzeysel sarmalanması koniyi; daireye teğet dikdörtgenin daire ya da kendi çevresinde sarmalanması silindire ulaştıracaktır bizi. Dikdörtgenin içinde matematik olarak iki kare de bulabiliriz. Bir yandan da Leger’ yi anımsatan yüzeysel bir geometridir bu.”<sup>36</sup>

Sanat görüşünü Kübizmin ve konstrüktivizmin uygulama anlayışı üzerine kuran D Grubu’nun, figürden nesneye kadar yapıyı deforme ederek soyutlama eylemini gerçekleştirmiştir. Soyutlamanın mevcut doğal gerçekliği çarpıtan, bozan, yalınlaştırarak aşamaları olduğu bilinmektedir. Gerek Resim 10’da gördüğümüz Zeki Faik İzer’in, gerekse Resim 11’deki Sabri Berkel’in resimleri yapılan bu açıklamalara örnek olarak gösterilebilir.<sup>37</sup>

1957’de lirik-soyut anlayışının ilk örneği olarak ortaya koyduğu “Sultan Ahmet Camisi’nin Camları” adlı yapıtı, 1961’de New York Guggenheim Müzesi’nde Türkiye birincisi olarak sergilenen Zeki Faik İzer, büyük bir ilgi ile sergilerini izlediği Kandinsky’nin yapıtlarından etkilendi. Ekspresyonizmin öncüsü olan Kandinsky’nin, Rubens’in resmine ters bakarken gördüğü dışavurumu keşfetmesi yeniliğe her zaman açık olan Zeki Faik İzer’in imge yaratımında büyük bir yere sahip oldu.<sup>38</sup> 1974-1975 yıllarında, kolaj tekniğindeki form araştırmalarından sonra, 1976-1980 döneminde ritmik çizgiler, coşkulu fırça darbeleri ve saydam renklerle lirik-soyut anlatımını ortaya koydu

---

<sup>36</sup> A.g.e. s.19

<sup>37</sup> Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi*, 3. Baskı İstanbul 1993, s. 181

<sup>38</sup> Gül İrepoğlu, *Zeki Faik İzer*, YKY, 1. Basım, İstanbul, 2005, s.85



**Resim 13:** Zeki Faik İzer, Sultan Ahmet Camii'nin Camları 120 x 170 cm. TÜYB

Zeki Faik İzer, renklerin ton derecelerine göre tabloda inişli çıkışlı rezonanslara yol açarak ilginin, fırça tuşlarının yönlerine uygun biçimde yoğunlaşmasını sağlar. Burada kesinleşmiş ya da formüle edilmiş bir resmin aksine her şey spontan gelişerek ilerler.<sup>39</sup>

Kandinsky'nin resme bakan kişide yaratmak istediği titreşim, Zeki Faik'in onun öğretilerinden edinerek tablolarında oluşturduğu rezonanslar, iki sanatçının da resim ile müzik arasında çok büyük bir fark olmadığını düşünmelerinden kaynaklanmaktadır. Kandinsky'e göre; Resim de müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirir<sup>40</sup> Sanatçı biçimlerle renklerin o kişinin içine işlemesini, kişide heyecan ve yankı yaratmasını ister.

---

<sup>39</sup> Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*, YAYIN EVİİ, İstanbul, YILIII, s.120

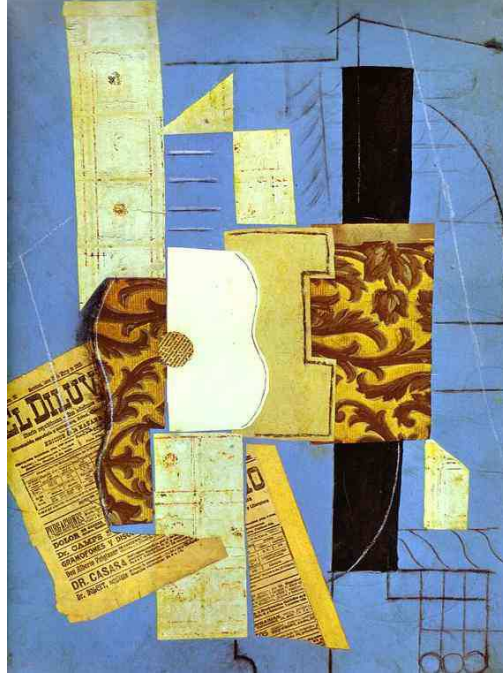
<sup>40</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, s.83



**Resim 14:** Kandinsky, Kompozisyon VII, 200x300cm, TÜYB, 1913



**Resim 15:** Sabri Berkel, Simitçi, 163x 92 cm, TÜYB



**Resim 16:** Pablo Picasso, Gitar, Karışık Teknik, 66x49cm, 1913

1950’li yılların başında “soyut-geometrik” tarzda resimler yapan sanatçı Sabri Berkel, Türkiye’deki soyut resmin oluşumuna katkıda bulunan öncü ressamlar arasında yer alır. Berkel, sürekli mekan ve renk sorunuyla ilgilenmiş bir sanatçıdır. İlk yıllarda mekanı verirken perspektifi ve derinliği kullanırken daha sonra bu mekan kavramlarla anlatılamayacak yeni ve soyut mekanlara dönüşmüştür.

Sanatçının ‘*Simitçi*’ adlı resminde, birbirinden değişik yönlerde ve farklı konumlarda kesen eğrilerin ve düz çizgilerin, kendi aralarında oluşturdukları bir uyum demeti ya da görsel bir senfoni olarak algılanabilir. Burada çizgilerle bu çizgilerin bir araya gelerek oluşturdukları yüzeysel renklerin tam bir beraberlik içinde bulunması, kompozisyona ana karakterini vermektedir. Hacimselliğe değil, yüzeye ilişkin geometri, tablonun bütünü kavramaktadır.<sup>41</sup>

Sabri Berkel’in soyut çalışmalarında, Picasso’nun kendini yenileyerek ve hepsinde ayrı mükemmellik olan parçaların yan yana gelmesinden oluşmuştur. Sabri Berkel’in o

<sup>41</sup> Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi*, İstanbul, s.122

dönem Avrupa'daki kübist sanatçıların yapıtlarını takip etmesinin büyük etkisi vardır. Sanatçını “*Gitar*” adlı resminde, duvar kağıdı, gazete parçaları ile çeşitli renkli kağıtları tuvaline yapıştıran Picasso kapalı formlar kullanmıştır. Belirgin geometrik biçimleri olan şekillere yoğunlaşmıştır Her şeyin biçimini, genel olarak parçalamış ve oransız görünse de ne oldukları hâlâ anlaşılmaktadır. Gerçek yaşamdan alınma parçalarla betimleme yapmaktadır. Gitar, kimi belli başlı özellikleriyle betimlenmiş, gövdesi ile boynu dağınık bir biçimde gösterilmiş olmasına rağmen, resmin bütünüyle soyut olmasını engelleyecek ölçüde benzerlik taşımaktadır.

Zeki Faik İzer'in yapıtında karşılaşılan görsellik neredeyse tam bir soyut resim iken, Berkel'in ‘*Yoğurtçu*’ sunda geometrik soyutlama ile karşı karşıya kalınmaktadır. 1950'lere değin geçen sürede Avrupa'daki sanatsal gelişmeler ülkemiz sanatçıları tarafından yakından takip ediliyor olsa da, gerçekliği olduğu gibi aktarmaya dayalı zihniyette varlığını sürdürüyordu. Öte taraftan 1941 yılında, Yeniler Grubu adlı bir topluluk resim sanatının batı etkisinden kurtulması ve toplum sorunlarına eğilmesi, dolayısıyla toplumsal-gerçekçi anlayış çevresinde birleşmesi hususundaki fikir birliğiyle bir araya geldiler.

Bilindiği üzere Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Levy ile başlayan yeni eğitim süreci, 1940 yılından sonra, Türk resim sanatında, yeni bir dönemin başlamasında etkili olmuştur. Akademide o yıl açılan Yüksek Resim Bölümü'ne Nuri İyem (d.1915), Ferruh Başağa (d.1915), Turgut Atalay (d.1918), Selim Turan (1916-1994), Agop Arad (1914-1990), Avni Arbaş (1919), Mümtaz Yener (1918), Fethi Karakaş (1918-1979), Haşmet Akal (1918-1961) devam eden öğrenciler Yeniler Grubu'nu oluşturdular. Grubun önemli üyelerinden Abidin Dino, Türk resminin sağlam bir temele dayanmasının ancak, halk sınıfını ve halk gerçeğini doğrudan anlamakla olabileceğini savunuyordu. Grubun kurucularından Nuri İyem, Mümtaz Yener, Avni Arbaş ve Fethi Karakaş da benzer eğilimler göstermişlerdir.

Nuri İyem, Güneydoğu Anadolu kadınının, toplumsal-psikolojik yaşamını, kadının toplum içindeki yerini irdeleyerek, çoğu kadın portresi olan resimlerinde, simgesel ve gerçekçi anlatımların birlikteliğine yer vermiştir.



**Resim 17:** Nuri İyem, 55x45 cm, TÛYB,1984



**Resim 18:** Nuri İyem 50x65 cm, TÛYB,1984

Sanatçının öne çıkarttığı portre detayları ve lekesele parçalamanın yanında geri planı soyuta indirgemiştir. Kimi eserinde iç mekan duygusunu yaratmak amacıyla pencereye gönderme yapan bir dikdörtgen yerleştirirken, kimisinde ise arka plana yatay bir ufuk çizgisi atarak dış/iç mekanı betimlemiştir.

Tüm bu hareketli süreci takiben 1950’li yıllarda sosyal hayatta giderek gelişen özgürlükçü demokrasi, ülkenin sanat yaşamına Batı’daki sanatsal akım ve yenilikleri takip eden bir anlayış ve çok yönlü eğilimler getirmeye devam etmiştir. Türkiye’deki resim ve heykel sanatlarının Batı’da gelişen soyut akımlarından ziyadesiyle etkilendiği dönem bu yıllara rastlar. Sezer Tansuğ’un aktardığına göre; 1953 yılının başlarında, Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi’nde, Adnan Çoker’le Lütfü Günay’ın ortak açtıkları ve “sergi öncesi” diye adlandırdıkları ilk soyut sanat sergilerinden biri, resmin düşünce işi olduğunu vurgulayan yazılı açıklamaları kapsıyordu.<sup>42</sup>

O dönemlerde Türkiye’deki sanat anlayışı, Türk sanatçıların soyut sanat araştırmalarının, düşünce gelenekleri farklı olan ülkelerinde, temellendirebilmeleri zorlu bir süreci beraberinde getirmiştir. Batı’dan aktarılan ve modern Batı felsefesi üzerine gelişmiş olan soyut sanatın hızla anlaşılması ve kabul görmesi zordu. Bu yolda çalışmalarına devam eden ve sergiler açan sanatçılar, Tansuğ’un aktardığına göre 1954 yılında Yirmi Yeni Türk Ressamı olarak açtıkları bir sergiye izleyicileri aşağıdaki metinle davet ettiler:

Sizin yeni resmi yadırgayacağınızı sanmıyoruz. Yeni resmi yadırgayanlar, resmin yalnız bir türlü benzetmeci olması gerektiğine karar kılmış olanlardır. Halbuki, Karagöz’ü, yazmayı, kilim nakışlarının türlü türlü olduğunu bilen sizler, resmin her çeşidini anlayacak, sevecek kadar zengin bir geçmişin mirasçılarısınız. Bu sergiye böyle resim olmaz diye gelmeyin, acaba ne yapmak istiyorlar diye gelin. Yani resim uzun sözün kısası taklitten kurtulup, türkü gibi, insanın duyduğunu, düşündüğünü aracısız içine doğduğu gibi vermek istiyor. Siz de, sergimize, aracısız, içinize doğduğu gibi hüküm vermeye buyrun (Yirmi Yeni Türk Ressamı).<sup>43</sup>

Batı’dan aktarılan gelişmelerin anlaşılması kaygısıyla “1950’li yıllarda Avrupa sanatının natüralist eğilim aşamalarından geçerek çeviri ve telif kitaplar da yayımlanmaya başlanmıştır. Ancak telif yayınlarda, Batı’daki modern soyut akımlarla Türkiye’deki yeni

<sup>42</sup> Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi*, 3. Baskı İstanbul 1993, s. 246

<sup>43</sup> A.g.e. s. 246



sanat eğilimleri arasında yeterli bağlar kurulmuyor; sadece Türk sanatçının kendi geleneksel biçim dünyasına Batı okulundan kazanılmış bir bilinçle bakması öneriliyordu.<sup>44</sup> Bu bağlamda Tansuğ; “Eski sanat verilerimizle modern soyutlama arasındaki dıştan biçimsel bağlar aşılmalı ve soruna geleneksel duyarlık sorununun çözümü açısından yaklaşılmalı saptamasını yapar.<sup>45</sup>

Çağdaş soyutlama, uygulamalar yapılan ve düşünsel tartışmaları sürekli devam eden yanılla, o dönemler kavranması ve çözümü güç bir sorunsal haline gelmiş, ancak özüne inme yolundaki çabalar da sürüp gitmiştir.

Türkiye’de 1960’lara kadar devam eden bu durum, bazen rasyonellikten irrasyonelliğe kayan, biçim ve yapı arasındaki ilişkilerinin araştırıldığı, mimarinin de resim düzleminde deneyimlendiği, zaman zaman simgeci zaman zaman arı soyut bir dile ulaşmıştır

---

<sup>44</sup> M. Ş. İpşiroğlu – S. Eyüboğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İ.Ü. Edebiyat Fak. Yayınları., İstanbul, 1973, s.6

<sup>45</sup> Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, 3. Baskı İstanbul 1993, s. 246

## 5. 1960 SONRASI TÜRK RESMİ

1960'lı yıllarda Türkiye'deki toplumsal ve siyasal değişim, yeni anlatım biçimlerinin uygulanmasını sağladı. Ayrıca bu yıllar Türkiye'de ulusal ve evrensel sanat değerlerinin tartışıldığı yıllardır.

Yurt dışına gönderilen öğrencilerin artması, diğer ülkelerin yurtiçinde açtıkları kültür merkezlerinin sanat alanındaki etkinliklerinin güçlenmesi, yurtdışından basılı malzemelerin getirilmesi ve Batı ile yakın ilişkiler sonucu Türk sanatçıları özellikle Fransa'da yayılan soyut dışavurumcu resim araştırmalarını 1949'da başlayarak bugüne kadar devam ettirmişlerdir.<sup>46</sup>

1960'tan sonra soyuta karşı ilgi artmıştır, soyut anlayış büyük bir yayılma göstermiştir. Bu yıllarda açılan il galerileri yakın yörelerde yaşayan sanatçılara destek olmuş, çağdaş resmin başka bölgelerde de tanınmaya başlamıştı. Eski ve yeni kuşak sanatçıları kişisel ve grup sergileri açmıştır. Çağdaşlık ve yenilik kavramları gündemde olduğundan, kimlik arayışı içinde olan sanatçılar, Batı resmindeki güncel gelişmeleri takip etmişlerdir.

Paris' de Andre Lhote atölyesinde çalışma olanağı bulan sanatçılardan biri olan Cemal Bingöl' ün ilk çalışmaları izlenimci bir anlayıştadır. Paris'e gidip döndükten sonra sanat anlayışında büyük değişimler olmuştur. Geometrik formlara yönelmiş, renkleri leke şeklinde kullanarak kompozisyonlar oluşturmuştur.

---

<sup>46</sup> Tomur Atagök, *Beş Özel Koleksiyon ile 1950-1970 Dönemi Türk Resmine Bakış*, Artist Dergisi, Temmuz-Ağustos, 2007, S.80, s. 43-49.

Bingöl'ün resimleri disiplinli, matematiksel denebilecek bir kesinlik ve sınırlılık içinde geometrik biçimlerden oluşur. Resimlerinde, doğal anımsatmalar yapan biçime ve duygusal imajlar uyandıran boya izlerine rastlanmaz. Hacim ve perspektif sıfıra indirgenmiştir.<sup>47</sup>



**Resim 19** : Cemal Bingöl, Durailt Üzerine Yağlıboya, 60x92cm, 1957

Türkiye'de ilk soyut resim sergisi açan ve geleneksel soyutlayıcı eğilimden yola çıkarak anıtsal şemalarda karar kılan sanatçı Adnan Çoker'dir.<sup>48</sup> Yüzey, mekan ve düzlem gibi plastik kavramları inceleyerek, somut mimari öğeleri soyut biçimlere dönüştürmüştür.

Kubbe, kemer gibi mimari formları kullanarak, siyah bir zemin üzerinde, havada asılı duran simetrik bir düzen de olan 'Çemberli Anıt' adlı resminde, kontrast renklerle resme derinlik kazandırmıştır. Çoker sanat anlayışını;

<sup>47</sup> Halil Akdeniz, *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu2*, 2004

<sup>48</sup> Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C.4, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1989, s.43



**Resim 20:** Adnan Çoker, Çemberli Anıt, TÛA, 162x130cm, 1992, İstanbul

Soyut Ekspresyonizmin doğurduğu kaosu sınırlandırarak şematik anlatıma varışım, 1965-1968 yıllarındaydı. Bu arada Osmanlı ve özellikle Selçuk mimarisini ressamca incelemeye başladım. Yapıtlarımdaki biçimciliğin geometrik biçimlilikten çok farklılığı bir çeşit kalıp biçim olmasındandır. Başka bir deyişle, sanki somut obje değerini soyut biçimlerde arıyorum.<sup>49</sup>

şeklinde tanımlar. Adnan Çoker'in bu görüşü, araştırmalarında mekan kavramını derinlemesine incelediğinin bir göstergesidir.

Ülkemizde soyut sanatın 1960'lardaki gelişimini incelemek için, bu sanatın en önemli temsilcilerinden olan Mübin Orhon la başlamak gerekir. Mübin Orhon'un çalışmaları az renk ve öz biçim ile minimalist bir anlayışa sahiptir. Renk ve ışıkla, düz boyama tekniği kullanmış, koyudan açığa giden ışığı değişik formlar oluşturmak için

---

<sup>49</sup> A.g.e. s.43

kullanmıştır. Dönemin önde gelen Rus sanatçılarından Nicoles de Steal'in eserleri Mübin Orhon'un eserlerinde etkili olmuştur.

Resmin merkezinde yer alan açık renkli alan beyaz, gri, açık bej, koyu lacivert, pembe renkleriyle oluşturulmuş bir ışık topu, farklı oranlardaki dokularla kendi içinde devinen bir organizma gibi evrensel bir imge, bir ufuk çizgisinden yansıyan güçlü bir ışık gibi izleyiciyle doğrudan ilişkiye giren bir unsur olarak karşımıza çıkıyor. Renk değerleri ve tonalitenin ortak çok doğrultulu kullanımı, lekesele değerlerin farklı temsil özellikleriyle yeni bir yaratıcılığa yol açmıştır ki bu yaratıcılığın temelinde soyut sanatın ruhu olan dış dünyadaki tüm referanslardan arınmış yeni bir mekân kurgusu ortaya çıkmaktadır.<sup>50</sup>



**Resim 21:** Mübin Orhon, "Kırmızı", kâğıt üzerine suluboya, 38x31 cm

<sup>50</sup> <http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0909.asp> 22.09.2011



**Resim 22:** Özdemir Altan '*Soyağacı*', 130 X 162 cm, TÜYB, 1992

Günümüz soyut sanatına yön veren diğer bir isim isimlerden biride Özdemir Altan'dır. Alışılmış, dengeli renk ve ışık uygulamalarındaki tüm kuralları reddederek, aralarında bir ilişki olmayan öğeleri kendine özgü bir tarzla bir araya getirmiştir. Öğelerin farklı ve bağlantısız oluşu, sınırsızlığı ve sonsuzluğu anlatır

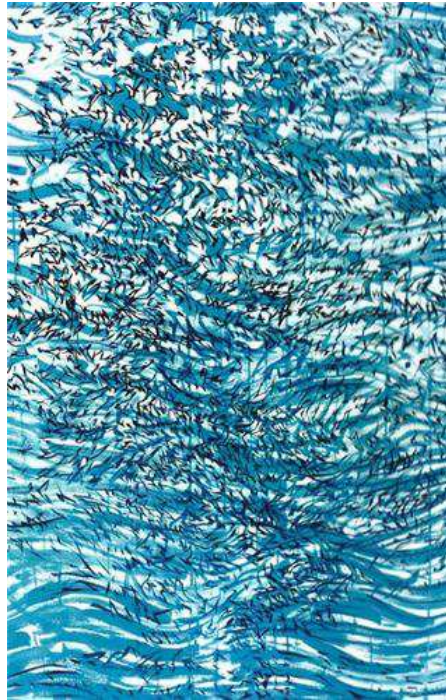
1988, 1990, 1991, 1992 yıllarında giderek netleşen bir düşünce ile sanatsal espasın birbirinden farklı kavram, köken, yapı ve mantıkların birleşmesiyle oluştuğunu uç noktada kanıtlamak için bir rastlantısal birleştirme yöntemi geliştirdi. Sonuçta, büyük boyutta ve çok sayıda kişiyle yapılan binlerce rastlantısal ayarını; sanatın, desen, valor, renk armonisi, kompozisyon, ritim gibi zorunlu sanılan uygulamalara hiç başvurmadan da oluşabileceğini gösteriyordu.<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Yalçın Sadak, "Özdemir Altan, Farklı Dönemlerden Başyapıtlar, 1965-2005", Kare Sanat Galerisi Yay. Mart 2006, s. 47.



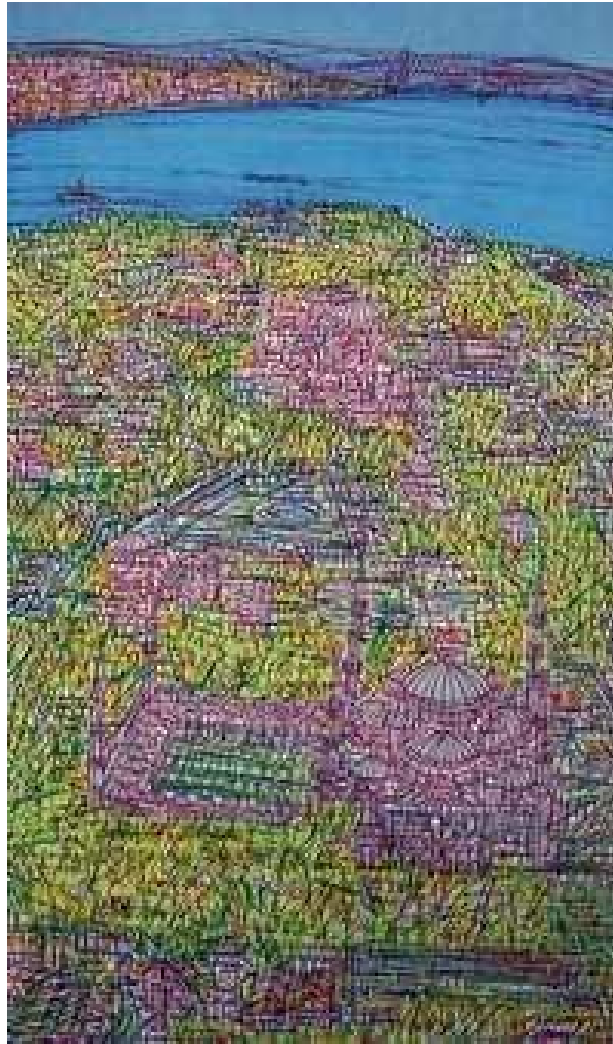
**Resim 23:** Özdemir Altan 'Köpek Gezdirmeye Alanları Yaygınlaştırma Projesi',  
300X 400cm, 1995

Altan, çalışmalarında alışılmışın dışında dengeyle dengesizliğin, uyumla uyumsuzluğun, değerle değersizliğin arasındaki kavram, kaynak ve mantık gerçekleri vurgular. Böylece bu kavramlar tabu olmaktan çıkmış, sınırları aşmıştır.



**Resim 24 :**Devrim Erbil, Kuşlar,Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1981

Sanatsal gelişimini soyutlama üzerine kuran Devrim Erbil, doğada her şeyin çizgi ile şekillendiğini görüşünden hareket etmiştir. Altı arkadaşı ile “Soyut Yediler” adlı açtıkları açtıkları ilk sergi, soyut konusundaki ilerleyişinin başlangıç noktası olmuştur. Seçtiği iki ana konu kent ve doğadır. Yatay, dikey, doğru, eğri, kıvrık, oval, ince kalın çizgiler uyum içindedir.



**Resim 25:** Devrim Erbil, İstanbul Peyzajı, 60x42cm, TÜYB, 2008



### 5.1. 1960 Sonrası İfadeci Gelenek Bağlamında Mekan

Resim’de mekan denilince “iki boyutlu yüzeyde üçüncü boyutu yaratma süreci akla gelir. Bu üçüncü boyut derinlik yanılsamasında nesnelerin ön arka ilişkisini belirler ve espası oluşturur.”<sup>52</sup> Böyle düşünüldüğünde mekanın iki yönlü hareketi vardır. Bu hareket resimde derinliği sağlayarak içten dışa doğru bir algı yaratır ve nesnelerin birbirlerini itip çekmesi ile görsel bir yanılsama oluşturur. Bu yanılsama, tıpkı Florenski’nin Tersten Perspektif adlı kitabında bahsettiği gibi, “sadece resmin kendi iç dinamiklerini belirlemekle kalmaz, izleyiciyi de sürece dahil eder”.<sup>53</sup>

Resmin mekan algısının bu kurgulanış biçimi Rönesans’ın analitik kompozisyon dinamikleri tarafından belirlenmiş olduğu bilinmektedir. Rönesans’a kadar temsil resminde bulunan sonsuz mekan ve zaman anlayışı Rönesans’la beraber yerini gerçek mekanlara ve sonu olan bir zamana bırakmıştır. “Rönesans’tan sonra sanat, geniş dünya hayatına açılınca gündelikten kaçınmaz, hatta onu arar. (...) herhangi bir sokak, bir çiftlik, bir çeşme başı ya da sadece bir meyhane köşesi büyük tabiattan ayrı bir varlık olarak değil, onun bir parçası olarak görünür.”<sup>54</sup>

Zamanla sıradan dünyanın temsiline dönüşen resim toplumsal tabana yayılmış, hatta çeşitli siyasi grupların kanallarına kadar ulaşmıştır. Bu bağlamda düşünüldüğünde bir kısım batı ülkelerinde ve SSCB’de kabul gören sosyalist gerçekçi sanat görüşü ülkemizde toplumcu gerçekçi bir anlayışa dönüşmüş ve Türkiye’nin toplumsal tabanını oluşturan köylü, yani üreten toprak insanı, işçi, emek vb. konular Akademi’ nin bazı atölyelerinde eğitim anlayışı haline almıştır.

---

<sup>52</sup> Rıdvan Coşkun, Resmin Değişen İfadesi ve Mekan İlişkisi: Anadolu Sanat, A.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 2006 s. 55

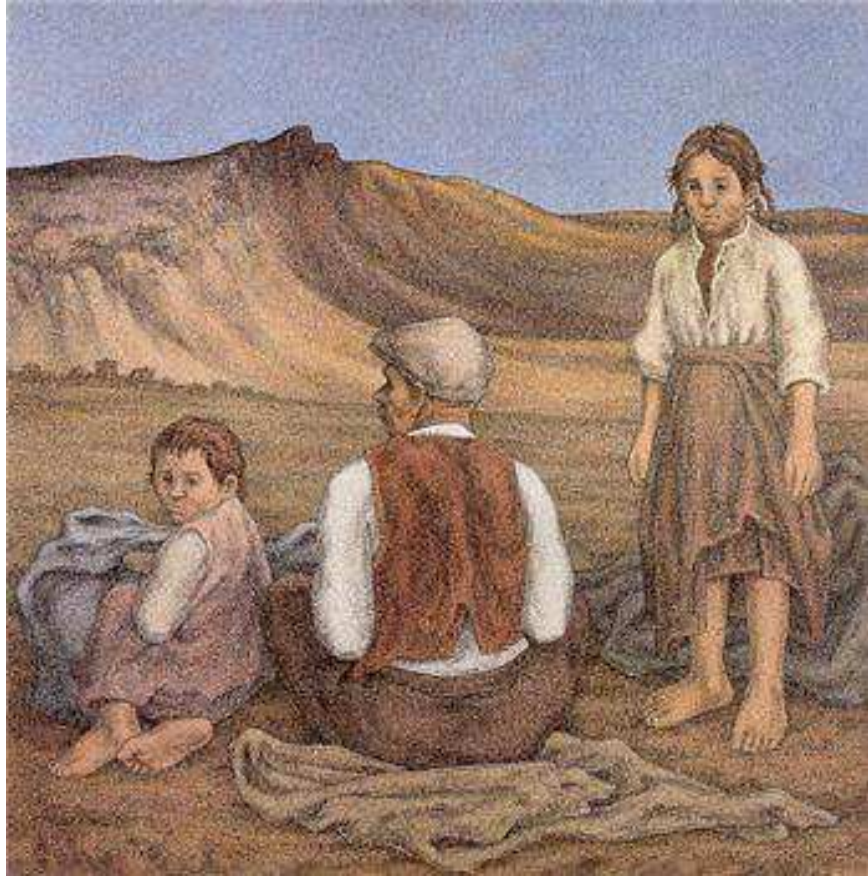
<sup>53</sup> Pavel Florenski, Tersten Perspektif, Metis Yayınları 3. Baskı, İstanbul, 2011,s

<sup>54</sup> M. Ş. İpşiroğlu – S. Eyüboğlu “Avrupa Resminde Gerçek Duygusu” İ.Ü. Edebiyat Fak. Yay. İstanbul, 1973 s. 1000

### 5.1.1. Üreten Toprak İnsanın Sıkışmışlığı: Neşet Günal

Akademinin önemli eğitimcilerinden Neşet Günal ve onun öğrencisi olan Neş'e Erdok bu anlayışı misyon edinerek öğretilerini bunun üzerine inşa etmişlerdir.

Neşet Günal resmi tam anlamıyla bir temsil resmi olmakla beraber figüratif bir özgünlüğe, sanatçısına has bir çözümleme yöntemine sahiptir. Günal resimlerin de, Legel gibi formu yalınlaştırmış, onun tübik ve kübik form anlayışının yansımalarını benimsemiştir. Kütlelilik ön plandadır.



**Resim 26:** Neşet Günal, Sorun-Sorum X, 140x142 cm, TÜYB, 1995

Kıraç Anadolu toprağı üstünde tek, ikili, üçlü ya da kalabalık figürlerden oluşan kompozisyonlarında ustaca bir yaklaşımla resim ve doğa gerçeğini birbirinden ayırırken bunu toplumsal bir eleştiri tabanına oturtmaktadır. 1963'te Fransız hükümetinin verdiği bursla Fransa'ya giden Günal, bir yıl süreyle Paris Uygulamalı Sanatlar Okulunda vitray ve Goblen (duvar halısı) üzerine çalışmalar yapmıştır. 1962 yılında yaptığı "Kör Hasan'ın

Oğlu” adlı yapıtıyla 1969 yılında yapıla 30. Devlet Resim Heykel Yarışması’nda birincilik ödülünü kazanmıştır. Günal, Anadolu insanını, onun yaşantısını ve doğayla olan ilişkisini konu edinmiştir. Figürler birbirleriyle genellikle durağan ve sakin ilişkiler içerisinde betimlenmiştir. Resim 14’te görünen Neşet Günal eseri, figüratif çözümlene ve tuval yüzeyine hakim boyasal etkiyle yaratılmış topraksı dokusu ile tam da ifade edilen özgünlüğü işaret eder. El ve ayakların olduğundan iri resmedilmesi, mekan olarak seçilmiş olan üretim sahası, yani tarla, tüm o kaygısı güdülen emeği ve toprak işçiliğini gözler önüne sermektedir.



**Resim 27:** Neşet Günal, Kör Hasan’ın Oğlu, 175x84 cm, TÜYB, 1962

Resim 28’ de gördüğümüz mekan ise benzer köylülerin yaşadıkları yeri tasvir etmektedir. Burada görünen mekan bir yandan resmin olanaklarıyla soyutlanmış bir mekan algısı yaratsa da, diğer yandan Anadolu kırsalında devam eden yaşamsal gerçekliği gözler önüne serer.



**Resim 28:** Neşet Günel, *Sorun-Sorum IV*, 125x162 cm, TÜYB, 1991

### 5.1.2. Kentte Bireyin Sıkışmışlığı: Neş’e Erdok

Neşet Günel’in öğrencisi olan ve Akademi’de eğitimcilik yapmış olan Neş’e Erdok da figüratif sanat görüşünü benimsemiş, kentte ezilmiş sıkışmış bir kesimi, konu alarak, hocasının özümsemiği form anlayışıyla mekanı çözümlenmiştir. Necla Arslan’ ın da dediği gibi; “onun sanat görüşü hocasının yalın ve akılcı üslubunun etkisiyle biçimlenmiş, öğrencilik yıllarında başladığı yumuşak renk uyumları ve biçimsel araştırmalar giderek duyarlı ve somut bir figür anlayışına dönüşmüştür”.<sup>55</sup> Rengi genellikle formu betimlerken

<sup>55</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, , İstanbul., 2010 s. 468

ifade unsuru olarak kullanmıştır. Günal'dan farklı olarak daha geometrik soyutlayıcı bir eğilim gösteren Erdok resimleri de, genelde toplumsallık üzerine kurguludur. Resim 28'de de görüldüğü üzere geometrik çözümlenin baskınlığı dolayısıyla kübist etkilerin varlığından söz edilebilir. Figüratif ifadenin ağırlıklı olması nedeniyle kurgusal mekânın geri plana itildiği söylenebilir. Yani biçimin olanaklarıyla çözümlenmiş geometrik mekân yerini, figür yerleştirmelerinin ve rengin olanaklarının kullanıldığı soyutlamaya bırakır. Renkle oluşturulmuş ışık-gölge efektleriyle yakalanmış olan boşluk duygusu her iki eserde de mekânı ifade eder. Çünkü kalabalık figür topluluğunun önde-arkada olma durumuyla oluşturulan espas izleyicide uzam duygusunun oluşmasını sağlamaktadır.



**Resim 29:** Neşe Erdok, Kızıltoprak İstasyonu, 160x100 cm. TÜYB, 1981



**Resim 30:** Neş'e Erdok, İstasyonda Sabah, 200x160 cm. TÜYB,1988

. Açık-koyu ton kontrastlığı ile elde edilmiş olan derinlik algısı da varolan mekan duygusunu güçlendirmektedir. Bir yanıla çağdaş bir çizgiye ve duyarlığa sahip bu resimsel çözümlerlerin diğeri yanıla resmin geleneğinden olabildiğince beslendiği bir gerçektir. Resim 21’de görünen “Kızıltoprak İstasyonu” adlı eser ışık-gölge çözümlerini bağlamında Barok etkiler taşıırken, Resim 30’da karşılaştığımız “İstasyonda Sabah” figüratif dili görmezden geldiğimiz zaman geometrik-konstrüktivist bir kompozisyon olarak değerlendirilebilir. Çünkü gerçekliğe gönderme yapan –anatomik– detaylar silindiğinde karşılaşılan resim üçgenler, dörtgenler, silindirler ve dairelerden oluşan bir kompozisyonudur.

Modernizmle beraber ifadeci geleneğin kırılması ve gerçeklik temsilinin yerini, algı ve duyguya bırakması, 1930’lardan bu yana Türk resminin modernleşme çabalarının kabul edilmesini sağlamıştır. Batı’da soyut sanatın gelişmesiyle sanat yapıtı bir düşüncüyü temsil

eden bir tür göstergeye, dönüşmüştür. Burada anlatılmak istenen Paul Klee'nin "sanatın artık görüneni değil görünmeyeni, yani düşünceyi ortaya koyduğu"<sup>56</sup> görüşüdür.

Buradan yola çıkarak resmin artık algı ile duygu aralığında bir yere konumlandığı ve her iki kavram üzerinden de gene bir tür temsil sorunu edinmiş olduğunu söyleyebiliriz.

---

<sup>56</sup> . Paul Klee, *Çağdaş Sanat Kuramı*, Çev. Mehmet Dünder, Dost yay. Ankara-2006, s

## 6. 1980'Lİ YILLAR VE SONRASINDA TÜRK RESMİNDE MEKAN SOYUTLAMASI

1980 sonrasında Türkiye, kültürel, sosyo-ekonomik ve politik olarak son derece inişli çıkışlı bir döneme girmiştir. Bu dönem de sanat da, var olan kültürel ve politik durumdan etkilenmiştir. Çünkü sanatçı da çağına tanıklık eden ve onu belgeleyen bir bireydir. Sanatçı bu süreç içerisinde toplumsal yapının oluşumunu yönlendiren ve bir şeyi iletmekten çok inşa eden medyanın ve popüler kültürün baskın gücüyle mücadele etmek zorunda kalmıştır. 1980'li yıllarda medyaya karşı ilgi uyanmış, günlük ikonografi ve entelektüellik önem kazanmıştır. Sanat, gerçeği yapaylaştıran, anlamın sahip olabileceği gerçeklik duygusunu silen ve yeni gerçeklik hali ile toplumu duygusuzlaştıran medyayı eleştirir. Böylesi bir sürecin olduğu o yıllarda üretilen sanatı Beral Marda;

yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki yeni ve üretici ilişkinin başlaması modernizm ile 80'li yıllar kültürü arasındaki en önemli ayrımıdır. 1980'li yıllarda toplumsal eleştirinin karşısına, çoğu kez siyaset dışında kalan, bireysel serüveni ortaya çıkaran, toplumun yasak saydığı birçok şeyi (cinsellik, insan ilişkilerinin karanlık yönleri) vurgulayan, kara mizahı ve vurucu bir eleştiri içeren resimler çıkarılmıştır. Bu resim geçmişten tam olarak kopuk olmamakla birlikte, kopuşu hazırlayan bir nitelik taşır<sup>57</sup>

cümleleriyle tanımlar. 1980 sonrası sanat apolitikleşen, yapay bir karaktere bürünmüştür. Modernizm sonrasının yarattığı bu durum, resmi biçimsel bir estetiğin sınırlarına çekmiştir

1980'li yıllarda resimde mekan kavramı da artık kavramsal bir alt yapıya oturtulmuştur. Sanatçı görsel algılama da gerçeklik ve yanılsama arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Sanatçılar eserlerinde kavramsal düzeyde, mekan, nesne ve tuval ilişkisine yoğunlaşmıştır.

---

<sup>57</sup> [www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar](http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar), Beral Madra, "80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi" modernden postmoderne, (2005)





**Resim 31:** Burhan Doğançay, Homage Calligraphy II, 101x101, Tuval Üzerine Akrilik, 1985

Burhan Doğançay'ın yapıtları 80'li yıllarda mekanın incelenmesi ve araştırılması açısından büyük önem taşır. Sezer Tansuğ'un ifade ettiği üzere,

Doğançay resmine esin kaynağı olarak geniş duvar yüzeyleri üzerinde ilginç bir görsel malzeme yığını oluşturan yırtık afişler, karalamalar, lekeler vb. gibi görünümleri seçmiş, bu malzemeden yola çıkarak, çağdaş resim soyutlamasına, zaman zaman hat kaligrafisine kadar varan bir üslup yöntemiyle katılmıştır.<sup>58</sup>

Reklam afişlerindeki yırtılmaları esin kaynağı edinmiş olduğu ifade edilen Doğançay'ı harekete geçiren şeyin, tasarım dünyası olduğunu söyleyebiliriz.

---

<sup>58</sup> Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 3. Baskı İstanbul 1993, s.266



**Resim 32:** B. Doğançay, *Sanatçıları Tutuklamayı Durdurun*, 49x68 cm, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 2000

'*Sanatçıları Tutuklamayı Durdurun*' adlı yapıtında, üzerine pek çok imge yığınlarının yerleştiği bir tür afiş tasarımı gibi de durmaktadır. Üç değişik tonda mavi ile tespit edilmiş geri plan, üzerine düşürülen gölge efektleriyle bir tür mekan kimliğine kavuşturulmuştur. Uzaysal bir boşluğa da gönderme yapabilecek olan bu çözümleme, yeni malzeme olanaklarıyla kurgulanmış mimari bir düzenleme gibi de durmaktadır.

1900'lü yıllarda, yaşamını Fransa'da sürdüren ressam Erdal Alantar, yapıtları geniş fırça darbeleri ile yüzey üzerinde hızlı ve ritmik sarmal, helezonik şekillerden oluşmaktadır. Genelde doğa olaylarını konu alırken, yüzeydeki boş ve dolu dengesini araştıran bir eğilimde göstermektedir.



**Resim 33:** Erdal Alantar, 'Harpe', 100X100cm, TÜYB,1989



**Resim 34:** Güngör Taner, 'Esra'ya Sevgi', TUA, 180x200cm, 1995

Büyük boy tuvaler üzerinde doğaçlama çalışarak soyut kompozisyonlar oluşturan Güngör Taner'in yapıtları denge ve ritim üzerine kurulmuştur. Kendiliğinden şekillenivermiş gibi görünen bu çalışmaların arkasında derin bilinçli birikime sahip sanatçı kimliği saklıdır. En küçük leke bile tesadüfen değil zihinsel bir çalışmanın sonucunda tuval üzerindeki yerini bulmaktadır. Siyah beyaz kırmızı sarı renklerin coşkusu ile varolan bu soyut oluşumlar renk kontrastları içinde belli bir hareket ve ritim içinde zenginleşerek çeşitlenmektedir. Coşkular, hızlı heyecan değişimleri kontrol altında tutulmakta birlikte yapıtın temelini de oluşturmaktadır. Renk ve biçim olarak zıt değerlerden hareketle gelişen disiplinli çalışma renklerin grafiksel düzenlemelerinin de nasıl ortaya çıktığını göstermektedir.



**Resim 35** : Güngör Taner, Yaradılış, TUA, 180x200cm, 1995

M.Zahit Büyükişleyen soyut ve dışavurumcu özellikleriyle hiçbir zaman doğadan kopmayan ve yabancılaşmayan resmin örneklerini vermektedir. Tuvallerde renk-leke-doku ilişkisi huzur verici bir dinginliğe sahip olduğu gibi bazen de devinim oluşturan özgün ve atak fırça kullanımı ile dinamik ve coşkulu görüntüler olarak ortaya çıkmaktadır. Bilinçaltı itkilerle imgelere dönüşerek renk lekeleri ve çizgilerle belirli bir kurguya bağlı

kalmaksızın anlamlar yüklemektedir. Rengin yüzey üzerinde leke ve doku olarak dağılımı görsel bir ritim oluşturmakta, bunun üzerine gelişen çizgisel doku ile öznel bir biçimsel yapı ortaya koymaktadır. Yalın doğa yansımalarının yorumları veya dinamik çizgisel kurgu içinde kolajlar, fotoğraflar, ipek baskılar vs ile değişik tekniklerle resimlere yeni ve farklı düşünsel bir boyutta katılmaktadır.



**Resim 36** : Zahit Büyükişleyen, Doğaçlama 1, TÜYB, 150x150cm, 1999

Günümüz Türk resmini farklı bir biçimde değerlendiren ve resimlerinde masalsi mekan tasarlayan sanatçı Erol Akyavaş'ın asıl mesleği mimarlıktır. Minyatür peyzajlarının yorumuna yöneldiğini ifade eden Tansuğ bu sanatçıyı “İslami temalarını yorumlayan ve Kabe tasvirlerinin modernize edilmiş örneklerini bile oluşturan bir çizgi üzerinde gördüğünü”<sup>59</sup> ifade eder. Yapıtlarında kurguladığı biçimsel estetiğin saf geometrik

<sup>59</sup>A.g.e s. 263

değerler, Akyavaş'ın mimar oluşuna bağlanabilir. Bir yanıla gerçeküstücü ya da metafizik bir resim atmosferi oluşturan üslup eğilimleriyle aynı kuşak üzerinde bulunması, Erol Akyavaş'ın kavramsal yönünün ağır olduğu anlamına gelmez. Bir yandan da, kavramdan bağımsız düşünülemez olan günümüz Türk resminde Akyavaş'ın resimleri, tam da mimarlığının belirlediği ve tasarımsal sürecin kurguladığı gerek mimari mekan, gerekse temel mimari biçimleri, resim yüzeyine kendine özgü bir tarzı yansıtır

Kırk yılı aşkın sanat yaşamı boyunca Erol Akyavaş, son derece serbest bir dille resmin birçok farklı ifade biçimini denemiştir. Erken yıllarında leke ve kaligrafik imgelere, soyut biçimlere ilgi duymuş olmasına karşın daha sonraları figürü ve mimari öğeleri yoğunlukla kullanmış, ancak irrasyonel düzenlemelerle sürrealizme de yakınlaşmıştır.

Tek, diptik ya da triptik yüzey düzenlemelerine egemen olan soyutlamacı tavır, sağlam bir geometrik çözümlenme üzerine oturur. Dikdörtgen resim yüzeylerine karışık teknikler uygulayarak, eski nakış-resim ve bezeme örneklerinin diyagonal biçimde planlanması, resme dinamizm sağlamaktadır. Resim 37'de görülen, renk ilişkileri bağlamında karanlık bir yüzey üzerine örgütlenmiş olan "Kuşatma" adlı yapıtı tipik bir Akyavaş soyutlamasıdır.



**Resim 37:** Erol Akyavaş, "Kuşatma"  
Tuval üzeri karışık teknik, 266x385 cm. 1982

Leke, işaret, imge, yazı, figür ve soyut biçimlerin bir araya gelmesiyle oluşan kompozisyonları, içerdiği tüm detayları ile uzaysal bir mekanda bir tür hikayenin oluşmasını sağlar.

1980 sonrası önemli genç kuşak sanatçılarından biri Sabahattin Tuncer'dir. Sanatçı için aslolan, önceliği olan üstüne gidilen; bu derinlerde kalan anlamdan çok, görünürde olanın, yani görülenin gören tarafından bir kez daha yaratılmasıdır. Görülene bakılana bıkıp usanmadan yeni gerçeklik kazandırmanın uğraşdır.<sup>60</sup>

Sanatçı eserlerinde objeyi yeniden yaratırken, resimsel dili, analitik yaklaşımla çözümler. Bu kaygı hem plastik hem de felsefik anlamlar taşır. Gerçeği anı yakalamaya çalışan bir yüzey araştırması, bakılan ile bakılan arasındaki gerilim kavga ve bunun sonucu olarak da, devinimi ve duraganlığı aynı anda anlatmaya çalışma çabası dikkat çeker.

---

<sup>60</sup> <http://blog.milliyet.com.tr/sabahattin-tuncer-in-resime-bakisi---/Blog/?BlogNo=20987> (15.09.2011)



**Resim 38 :** Sabahattin Tuncer, İsimsiz, TÜYB, 130x162,

1957 doğumlu olan Alp Tamer Ulukılıç, eğitimini Devrim Erbil atölyesinde tamamlamıştır. Halen İstanbul'da resim çalışmalarına devam eden sanatçı anı ve belleğe ait kavramları resimlerinde irdelemiştir.





**Resim 39:** Alp Tamer Ulukılıç, İsimsiz, 160x160, TÜYB

Resim 39’da genç erkek kompozisyondan çıkarılıp tek başına ele alındığında sakin bir durum yansıtır. Hâlbuki kompozisyonun bütünü değerlendirildiğinde sanatçının, sakin gencin karşıt ruh hallerini vurguladığı bazı üslupsal detaylara yer verdiği görülür. Sanatçı, gencin bedenini mekânın içinde yoğun renk kullanımı ile kaybetmiş, yüze soldan verdiği ışıkla aydınlanan ve daha net algılanan kısım olarak iki bölüme ayrılmıştır. Karmaşık olarak adlandırılan kısım rastgele fırça vuruşları, yoğun boya kullanımı ve gri, mavi, pembe gibi renk seçenekleriyle Matisse’in “Bayan Matisse” tablosunu andıran serbest bir yaklaşım yansıtır. Yüz’ün arka fonu yani mekânının ışık alan kısmı rastgele atılan fırça vuruşlarıyla sarı ve aralarında yer yer küçük yeşil tuşlarla verilmiş, gölgede kalan kısmında ise yine aynı anlayışla sürülmüş kırmızı ve yeşil renklerle bunların aralarında yer alan küçük beyaz, sarı ve yeşiller -tonları- den yapılmıştır. Bu resimden sonra fırça vuruşlarının daha dingin olduğu, renklerin rafine edildiği

gerçekle- hayal arasında bir mekân içinde konumlanan çeşitli figürlerin olay örgüsü yer alır.<sup>61</sup>

Mustafa Horasan, 20. yy. in yetiştirdiği önemli ressamlardan olarak Türk resim sanatında yerini almıştır. Horasan, resimlerinde mimari öğeleri ve coğrafik yapıları tamamen ortadan kaldırarak, renk kullanımına dikkat çekiyor.

Sanatçıya göre, bizi yaşadığımız gerçeklikten uzaklaştıran sanal dünya, nasıl mekanlarımızı yok ediyorsa, oda yaptığı resimlerde mekanları yok etmeye çalışmıştır. Bununla birlikte, insan bedenlerini de birbiri ile kaynaştırarak, gelişen teknolojiyle insan bedeninin sıkışmışlığını hatta yok oluşunu anlatmaya çalışmıştır. Bir diğer deyişle “hiçbir şey” olmayan ya da olamamış olan figürlerin etrafını yeni ve tahrik edici imgelerle donatıyor.”<sup>62</sup>



**Resim 40:** Mustafa Horasan, Dağ, 200x210cm, TÜYB, 2006

<sup>61</sup> <http://lebriz.com/pages/lzd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=519&bhcp=1> (15.09.2011)

<sup>62</sup> Levent Çalıkoğlu, *Milliyet Sanat*, S. 465, 2000

### 6.1. Bir Algı ve Temsil Sorunu Olarak Mekan

Resimde, mekanın gerçekliğinin anlamlandırılması, yapıtın genel bir sorunsalıdır. Diğer yandan resmin anlamlandırılması sürecine nesnelere yönelik analizler yapılması da bu sorunsalın çözümlenmesi için farklı bir yöntemdir. Bu veriler ışığında değerlendirdiğimiz zaman resmin nesnelere, hareket vb. şeylerin karşılıkları ve uyumlarının dengeli birliğiyle kurulan hassas bir yapıya sahip olduğunu söyleyebiliriz. Kullanılan her türlü verinin anlatılan denge içerisinde çeşitli imgelere dönüştüğü ve yapıtın anlamını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda düşünüldüğünde, mekan, tüm bu hassas dengelerin içerisinde inşa edildiği, resmin atmosferini oluşturan hatta taşıyan bütüncül bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk resminde mekanın gerek algı gerekse temsil sorunu bağlamında örnek oluşturabilecek Türk Resim sanatında önemli bir yeri olan ressam Komet ele alınabilir. Onun resimlerinde mekan kimi zaman soyut kimi zaman soyutlama olarak çıkar karşımıza. Bir yanı sıra metafizik, diğer taraftan fantastik resim olarak tanımlanabilecek olan Komet kompozisyonları, sonsuz uzayın içinde kurgulanmış gibidir. Resim 40'daki eserinde mekan tamamen soyut bir mekandır. Bir yandan sıvaları dökülmüş bir duvar dokusunu anımsatan geri plan diğer yandan uzaysal bir boşluğun tasviri gibidir.



**Resim 41:** Komet, 65x54 cm, TÜYB, 1991

Modernist eğilimden uzaklaşma süreci olarak, Komet'in figür ve mekan ilişkisini şöyle tanımlar:

Modernizmin öznelciliği ya geometrik ya da duygulanıma kaçıyordu. Komet bu öznelcilikten kendini kurtararak figürün figürle olan ilişkisini uzaya geri vererek yeniden tanımlamaya başlıyor. Onun için, yapılması gereken resmin olgusu artık şu noktada düğümleniyor: Uzay ve onun yaratıkları olarak figürler. Uzay sahte bir peyzaj olarak yorumlanırken, figürler bu peyzaj içinde poz veren insan ve hayvanlar olarak karşımıza çıkıyor. (...) Bu sözde peyzajlarda, kullandığımız günlük üretim ve kullanım nesnelere, yapıntıların (ing. Artefact) hemen hemen hiç yer almaması dikkati çekiyor. Her iki noktanın, peyzajların sahte ya da dekor izlenimi yaratmasıyla figürlerin aralarında nesnelere olmaması nedeniyle uzaya adeta saplanmış ya da düşmüş gibi gözükmelerinin anlamı üzerinde durulmaya değer.<sup>63</sup>

Böylelikle mutlak mekan düşüncesinin terkedilip, göreceli mekanın kabulü resim algısı içerisinde *imgeyi* bir değer olarak algılamamızı sağlamıştır. Mekanın fiziksel boyutu onu açıklamak için artık yeterli değildir. Hatta imgesel mekan içerisinde fiziksel varlık şart değildir sonucuna da varılabilir. Çünkü bazen en etkili yalnızca bellekte, imgelemde ortaya çıkabilir. Komet yapıtları Türk resminde böylesi bir kırılmayı öneren eserler olarak tespit edilebilir. Çünkü Komet resimleri gerçeklikte karşılığı bulunan fiziksel mekanlar değil, imgesel düzlemde gerçekleşen şiirsel mekanlardır.

---

<sup>63</sup> Onay Sözer, “Doğa Oldu Bir Hayal, Dünya Bize Yabancı: Komet'in Sanatına Bakış” **Komet** Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul 2000 sf.6-25

## 7. SANAT GÖRÜŞÜM

Tez çalışmama paralel sanat görüşümün oluşumunda, eğitimim süresince birlikte çalıştığım ve eserlerini incelediğim sanatçıların düşünceleri ve kullandıkları teknikler belirleyici olmuştur.

Resimlerimdeki çok katmanlı boya kullanımı ve farklı malzeme seçimi, doku ve form zenginliğini sağlayan önemli plastik öğelerdendir. Farklı malzeme kullanımıyla tuvale boyut kazandırarak daha fazla doku oluşturulmasını ve bunun sonucunda resmin plastik değerlerinin baskın gelmesini sağladım. Akrilik boyayı zaman zaman sulandırılıp incelterek ya da direk kalın katmanlar halinde sürerek, yakınlık-uzaklık ilişkilerini araştırdım. Bu ilişkileri, renk, ışık ve kompozisyon değerlerini dikkate alarak oluşturdum. Üst üste sürdüğüm, su ile inceltilmiş akrilik boyanın sağladığı transparan renkler, giderek amaçladığım etkiye ulaşmamı sağladı. Gerçekleştirmek istediğim etkiyi yavaş yavaş bu şekilde elde etmeye başladım. Daha sonra renkleri siyah ve beyaz ile karıştırarak elde ettiğim tonlarla resimlerimdeki dinçliği oluşturdum.

Resimlerimin oluşum sürecinde Minimalist ressamlardan olan Giorgio Morandi'nin şişe ve vazolarla yaptığı kompozisyonlarda kullandığı soğuk renklere ve ışık-gölge ile yarattığı dengeye olan hassasiyetinden etkilendim. Sanatçının yarattığı yalınlığa yaklaşmayı hedefledim. Yine kompozisyonlarındaki yalınlık karakterlerine sahip Nicolas De Steal'in canlı renklerde kalın boya tabakalarından oluşan renk lekeleriyle, biçim ve renk arasındaki bağlantıyı sağlayışı, çalışmalarımnda etkili oldu. Az renk ve form ile sanatçının kendi dilini oluşturması, yaptığım resimlerimde dikkate etmeye çalıştığım özelliklerdendir.

Nicolas De Steal'in eserlerinden etkilenecek çalışmalarını gerçekleştiren Türk sanatçılarından Mübin Orhon, spatula ve fırça darbeleri ile farklı dokular oluşturarak, resmin içinde farklı bölgeler yaratmıştır.<sup>64</sup> Lekesel değerlerin farklılığı ile soyut sanatın gerekleri bağlamında, dış dünyadan alınan tüm referanslardan arınmış, yeni bir mekan

---

<sup>64</sup> <http://www.kultur.gov.tr/TR/belge/1-23898/geometrik-soyut-sanat-egilimi.html> (15.11.2011)

olgusu oluşturmuştur. Biçimi yalınlaştırarak ve sınırlı renklerle ulaştığı, kavramsal açıdan güçlü bir anlatımı vardır.

Lisans dönemimde kendisinden ders alma imkanı bulduğum ressam Prof. Özdemir Altan'ın uzun süreli ve ısrarlı olarak yaptırmış olduğu kolaj çalışmalarının farklı doku elde etme ve plastiğimin gelişimi açısından sağladığı olanakların etkisi olduğunu düşünüyorum. Farklı doku, malzeme ve ışık gibi öğelerin raslantısal olarak bir araya gelmesiyle yaratılan espasın, köken ve yapıların farklılığından oluştuğunu farkettim. Sanatın aslında yalınlık ve içtenlik ile ifade edilebileceğini ve bunun bir özgürleşme hareketi içindeki anlatım gücü olduğunu kavradım. Resimlerimde bu düşünceden yola çıkarak, bu konudaki biçimsel üslubumla, sanat görüşüm oluştu.

Aldığım lisans eğitimi süresince birlikte çalıştığım ressam Prof. Zahit Büyükişleyen' in, resimlerinde kullandığı monokrom renkler ve geometrik biçim anlayışının sağladığı dinamizm, kendi çalışmalarım da farklı açılımlar sağladı. Sanatçı, resimlerinin soyut ile somut arasında bir yerde olduğunu söyleyerek, hem objeyi geleneksel anlamıyla, hem de bu obje ile hiç ilgisi olmayan bir formu birlikte kullanarak, bunu kanıtlamıştır. Resimlerinde kullandığı renk skalaları derslerinde özellikle üzerinde durduğu temel kavramlardandır. Zahit Büyükişleyen'in resmin bir elemanı olarak kullandığı skalaları, kendi yaptığım resimler başlama aşamam da, resmin geneli için kullandım.

Yüksek Lisans eğitimim süresince, danışman hocam olan ressam Yrd. Doç. Umut Germeç'in çalışmaları ve öğretileri resim çalışmalarım da farklı düşünce ve teknikleri keşfetmemi sağladı. Kendisinden aldığım eğitim döneminde danışmanım Umut Germeç, her zaman resimde üç temel öğenin önemini vurguladı. Bu üç temel öğeden birisi resmin şiirsel kısmı bu kısım resmin düşünsel alt yapısını oluşturur. Diğer teknik olarak her zaman önemini vurguladığı plastik kısım ve bir diğeri de sanatçının yaşamsal alt yapısı yani ifade gereksinimidir. Bu üç kısım resmin estetik değerini belirler. İfade gereksinimi onun yeryüzü ile bağlantısını anlatma ve yeryüzüne yararlı olma çabasıydı. Çünkü yeryüzüne yararlı olan dolaylı olarak her şeye yararlı olurdu. Bu doğal dengeyi bozmak, doğaya zarar vermek aslında tüm dengeleri bozmaktı. Bu noktadan hareket ederek, resmindeki ağaç imgesi onun yeryüzündeki yaşamın en güçlü simgesi olduğuna inancından kaynaklanmaktadır. Çünkü ağaç hem yerin altına hemde gökyüzüne kadar uzanarak,

yeryüzü ile gökyüzünü birbirine bağlar. Hocamla yaptığım röportaj da bu konu ile ilgili düşüncelerini şöyle dile getirdi;

Her ağaç bir dünya örneğidir. Kuş için, karınca için, insan için, dünyanın sembolü, yaşamın kendisidir. İnsan duygularının; sevinç, hüznün, acı hepsine karşılık gelen görüntüleri oluşur. Örneğin bir ağaç tomurcuklanır bu insanda umut duygusu aşılar. Ağacın meyve vereceğini umut eder. Sonra umut gerçek olur ve ağaç meyve verir. Yani doğa aslında hiçbir zaman yanıltmaz.<sup>65</sup>

Onun resimlerin de ağaçlar aslında mekandır. Ağaçların olmadığı yerde hiçbir canlılığın ayak izi yoktur. Umut Germeç' in mekanı bir ağacın gövdesidir. Bu gövde de yaşar, mekanları hisseder, yoklar ve sonra onlarla geçirdiği zamanın resmini yapar. Geçirilen bu süreç sonuçtan daha önemlidir. Tezimde bende mekan kavramını irdelerken bu bakış duyarlılığından yararlanmaya çalıştım. Resimlerim de, mekanın nefes alışması onun içinde yaşanmışlığı hissettirmesi, benim için önemli bir unsurdur.

Öğrendiğim teknikleri uygulayarak, yaptığım resim çalışmalarım da konu olarak 'mekan' kavramını ele aldım. Bu kavramı irdelemek istememin sebebi aslında yüzyıllardır yapılan sanat kavramının tanımı ile ilgiliydi. Benim için sanat, yaşamın korku ve zorlamalarından, toplumsal baskıdan sıyrılarak, özgürce hareket etmektir. Sanatçının kendisi bir olaydan, bir insandan esinlenir. Bunu kendi içinde özümseyerek, kendi dünyasında yorumlar ve dilini yaratır. Özgürlüklerimiz kısıtlayan en somut kavram, mekanlardır. Mekan aslında sınır demektir ve sınırlar da bizi korkularımıza yaklaştırır, üzerimizde baskı kurar.

Tez de altını çizmeye çalıştığım konu "algı" mekanlarıdır, yani sabit mekan kavramından uzaklaşarak, sınırsız mekanlar yaratmaktır. Sınırsız mekan etrafı çevrelenmemiş alan anlamına gelir. Mekan da duvarın ortadan kalkması, büyüme gücü sağlar. Yaratılan bir iç mekan bile olsa, bu mekanı sonsuzluğa ve sınırsızlığa taşıma çabası içerisinde çalışmalarımı yürüttüm. Mekanın büyüklük küçüklük açısından önemi yoktur. Çünkü mekanı düşüncelerimiz seçer. Olduğumuz yeri zihnimiz de hayal ederek canlandırdığımızda aslında oradayızdır. Kurguladığımız mekanda sonsuz özgürlük vardır.

---

<sup>65</sup> Umut Germeç, Röportaj, (13.10.2011)

Formlarımız dilimizde ve imgelemimizde yarattığımız gibidir. Bu yüzden mekan kavramı sınırları yıkma, korku ve zorlamalardan uzaklaşma bağlamında, benim için öznel ve irdelenmesi gereken bir kavramdır.

Gelişen ve değişen sanat uygulamaları ve teknoloji, çevremizde oluşan biçimlere ve gündelik hayatta karşımıza çıkan kavramlara daha farklı yaklaşmamızı sağlamıştır. Bu da zaman ve mekan algılarının değişmesi demektir. Mekan algısının farklılaşması yaratılan mekanın görsel değerinden çok kavramsal olarak barındırdığı anlamın önemini ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Kavramsal sanatın özünde varolan, sanatın bir nesne ya da bir yerle sınırlı olmadığı düşüncesi, mekan kavramının sınırsızlığını ve sonsuzluğunu incelerken, açısından bana yol göstermiştir.



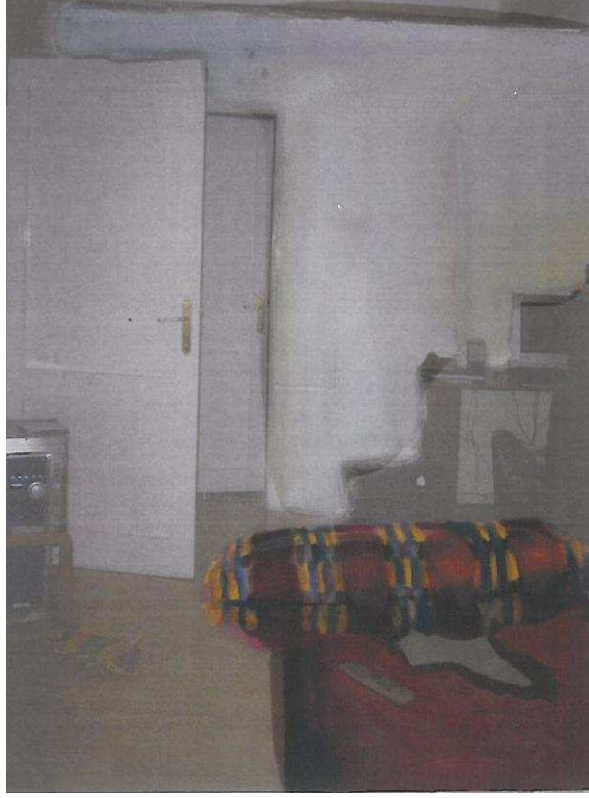
## 7.1 Resimlerim



**Resim 42: Anneannemin Odası, Duralit Üzerine Karışık Teknik, 70x100cm, 2006**



**Resim 43: Kadraj, TUA, 70x120cm, 2007**



**Resim 44: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x100cm, 2007**



**Resim 45: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100cm, 2011**



**Resim 46: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x120cm, 2011**



**Resim 47: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x120cm, 2011**



**Resim 48: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60x70cm, 2011**



**Resim 49: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60x70cm, 2011**



**Resim 50:** İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60x70cm, 2011



**Resim 51:** İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100cm, 2011



**Resim 52: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100cm, 2011**



**Resim 53: İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x100cm, 2011**

## 8.SONUÇ

Dış dünyaya ilişkin gerçeklik ile bağlantılı sanat anlayışı, 20. yy ın başlarından itibaren zayıflamaya, ikinci yarısına doğruya yok olmaya başlanmıştır. 20 yy ile birlikte yaygınlık kazanan modernizmin ifadeci gelenekten uzaklaşılması ve gerçeklik temsilinin yerini algı ve duyuya bırakması gibi unsurlar sanatta soyutlamayı getirmiştir. Özellikle de figüratif resmin ilkeleri geliştirilerek bilinen kalıplardan uzak bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Klee'nin dediği gibi sanat artık görüneni değil görünmeyeni yani düşünceyi ortaya koymaktadır. Resim de geleneksel algıdan uzaklaşarak, gerçekliğin birebir temsilinin ötesinde kendisine, düşünsel bir arka plan istenmektedir.

20. yy bilindiği gibi teknolojik gelişmelerin en büyük boyuta ulaştığı yüzyıldır. Teknolojinin kazandığı bu ivme gerek ekonomik gerek politik gerekse estetik pek çok alanda radikal değişimler sağlamıştır. Sanatın uygulanmasındaki tekniğin getirdiği kolaylıklar, sanatı da biçimden uzaklaştırarak daha düşünsel bir alana taşımıştır. Resim sanatı biçim ve içerik yönünden teknolojinin getirdiği bu değişim ile birlikte farklılaşmıştır. Dolayısıyla da sanatçı artık imgenin kendisi ile değil, insan zihninde bıraktığı görselliğin peşindedir.

Tüm dünyada resmin artık figür odaklı bir anlayışı terk ettiği bu dönemde, Türkiye'de batı sanatından etkilenen pek çok ressam, kendi coğrafi gerçekliklerinden yola çıkmıştır. Böylece Türk resmi de figürün ötesinde bir düşünsel resim çabası içerisine girmiştir. Bu çalışma da, 20. yy. da ortaya çıkan, soyut düşünüşün Türk resminde nasıl bir yer aldığı ve soyut resimde mekanın kullanımının nasıl bir yol izlediğinin ortaya konulmasıdır.

Herhangi bir mekan içerisinde bulunan obje mekandan bağımsız olarak soyutlanamaz. Mekanın bu anlamda kısıtlayıcı olması resimdeki imge yaratımının da bağımsızlığını kısıtlamaktadır. Ahmet İnam'ın toplumsal gerçeklik halkaları olarak belirlediği çözümlemesinde mekanın toplumsal gerçeklik içerisindeki algılamasına ilişkin söylediği;

mekanı algılamak, salt mekansal gerçekliğin değil, toplumsal gerçekliğin de, işin içine girmesi, mekandaki nesnelere, toplumsal gerçekliklerine göre değerlendirilmelerini de gerektirir.<sup>66</sup>

deyişi de mekânın kendisinin statik bir dayatmanın temeli olduğu gerçeğini açığa çıkarır. Bu bağlamda soyut resimdeki mekân kullanımının figürsüz olması objenin seyircinin ya da yaratıcısının zihninde de bağımsız bir şekilde anlamlandırılmasını da olanaklı kılar.

1950’li yıllarla birlikte geometrik soyut, 50’lerin sonlarına doğru soyut ekspresyonizm, soyut çalışan ressamların üzerinde durdukları konular olmuştur. 60’larla birlikte dönemin ruhuna uygun olarak toplumcu resim anlayışı ve özellikle de toplumcu gerçekçi resimlerde mekân soyutlamaları ön plana çıkmıştır. 1980 sonrası soyut resmin serüveni ile birlikte bu bölümün sonunda, Türkiye’deki resimde mekân bağlamında soyutun genel olarak irdelenmesine çalışılmıştır.

Bu tez kapsamında incelenen Türk resim sanatında mekâna ilişkin soyut algının temelinde; salt batı kökenli bir akımın takip edilmesinin ötesinde gelenekten de beslenen bir anlayışın inşa süreci görülmektedir. Plastik öğelerin kullanımı açısından boyayla yapıla resim geleneğinin verilerinden yararlanırken, diğer yandan fiziksel mekânın bir tür deformasyonunu amaçlayan kendi plastiğini oluşturulmuştur. Mekânın zamana bağlı olarak değişimi göz önünde bulundurularak, mekânların, teknoloji ve kültür değişiminden etkilenme süreçleri resmedilmek amaçlanmıştır. Resimlerde özellikle “tamamlanmamışlık” duygusu, 21. yy insanının hızlı tüketim tutkusuna ve bütünsellikten uzak yaşam biçimlerine bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

---

<sup>66</sup> Ahmet İnam, Yaşanacak Bir Mekan Tasarlamak, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/971/11955.pdf> s.181 (17.06.2011)



## KAYNAKÇA

1. **Türk Dil Kurumu Sözlüğü**
2. Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Sanat Akımları**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008
3. Bozkurt Güvenç, **Bir Mekan Anlayışı**, İTÜM, İstanbul, 1962, ??
4. Beral Madra, **80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi**  
[www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar](http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar) modernden postmoderne, ( 27.03.2011)
5. B.Kahraman: "**Performans, Performativite ve Bedenin Tamamlanma Süreçleri**,  
[http://www.google.com.tr/search?q=Performans Performativite ve Bedenin Tamamlanma Süreçleri](http://www.google.com.tr/search?q=Performans+Performativite+ve+Bedenin+Tamamlanma+Süreçleri) (30.05.2011)
6. Cenk Beyhan, **Mekan Kurgusu ve 20. yy Resim Sanatında Yansımaları**,  
Doktora Yeterlilik Tezi, MSGÜ, İstanbul, 2007
7. Clement Greenberg, **Modernist Resim: Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur,  
çev. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999
8. **D Grubu**, Yapı Kredi Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2002
9. Gül İrepoğlu, **Zeki Faik İzer**, Yapı Kredi Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2005
10. Gülay Semercioğlu, **1950-2000 Yılları Arasında Plastik Sanatlarda Mekan Anlayışı**, Yüksek Lisans Tezi, MSGÜ, İstanbul, 1998
11. Halil Akdeniz, **Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2**,  
2004, İstanbul
12. Herbert Read, **Sanatın Anlamı**, Çev:Güner İnal- Nuşin Asgari, İş Bankası  
Yayınları, Ankara, 1960
13. İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 4. Baskı. Remzi Kitabevi,  
İstanbul 1992
14. Jale Erzen, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayın, İstanbul 2008

15. John Berger, (Cev. Cevat Capan), “**Şeker Ahmet Paşa’nın Bir Resmi Üstüne**”, Sanat Cevresi, Sayı 11, 2011
16. Jonathan Fineberg, **Art Since 1940: Strategies of Being**, Laurence King Publishing, London-1995
17. Kaya Özsezgin, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tiglat Yayınları, İstanbul, 1989
18. Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1982
19. M. Ş. İpşiroğlu – S. Eyüboğlu, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İ.Ü. Edebiyat Fak. Yay. İstanbul, 1973,
20. Mehmet Ergüven, **Yoruma Doğru**, YKY, 1. Basım, İstanbul, 1992
21. Michel Ragon, **Modern Sanat**, Cem yayınevi, İstanbul,1987
22. Nazan-Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993
23. Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**,
24. Onay Özer, “**Doğa Oldu Bir Hayal, Dünya Bize Yabancı: Komet’in Sanatına Bakış**” Komet Teşvikiye Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul 2000
25. Özkan Eroğlu, **Resim Sanatı Sözlüğü**, Öke yayınevi, İstanbul 2003
26. Paul Klee, **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çev. Mehmet DüNDAR, Dost yay. Ankara-2006
27. Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, Metis Yayınları 3. Baskı, İstanbul, 2011
28. Rıdvan Coşkun, **Resmin Değişen İfadesi ve Mekan İlişkisi: Anadolu Sanat**, A.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 2006
29. Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, 3. Baskı İstanbul 1993
30. S. Freud, **Düşlerin Yorumu I**, Çev. Emre Kapkın, Payel Yayınları/Freud Kitaplığı dizisi, İstanbul, 1991
31. Tomur Atagök, **Beş Özel Koleksiyon ile 1950-1970 Dönemi Türk Resmine Bakış**, Artist Dergisi, Temmuz-Ağustos, 2007
32. Tzevan Todorov, **Fantastik**, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul, 2004
33. Umut Germeç, **Ağaçlar**, Doktora Yeterlilik Tezi, MSGÜ, İstanbul, 2002

34. Wasilly Kandinsky, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Altı Kırkbeş Yayınları İstanbul, 2000
35. Yalçın Sadak, **Özdemir Altan, Farklı Dönemlerden Başyapıtlar, 1965-2005**”, Kare Sanat Galerisi Yayınları, Mart 2006
36. [http://www.fotografya.gen.tr/issue-14/T\\_tasarim\\_14\\_index.htm](http://www.fotografya.gen.tr/issue-14/T_tasarim_14_index.htm) (21.09.2011)
37. <http://www.turkresmi.com/klasorler/dgurubu/index.htm> (29.05.2011)
38. <http://www.sanatteorisi.com/Makaleler.> (17.08.2011)
39. <http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0909.asp> (22.09.2011)
40. <http://blog.milliyet.com.tr/sabahattin-tuncer-in-resime-bakisi/Blog/?BlogNo=20987> (15.09.2011)
41. <http://lebriz.com/pages/lrd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=519&bhcep=1> (15.09.2011)
42. [http://www.kultur.gov.tr/TR/belge/1-23898/geometrik-soyut-sanat\\_egilimi.html](http://www.kultur.gov.tr/TR/belge/1-23898/geometrik-soyut-sanat_egilimi.html) (15.11.2011)